ИСКУССТВО КИНО 1966

В этом номере:

РАЗЫЩЕМ ДРАГОЦЕННЫЕ КИНОКАДРЫ!

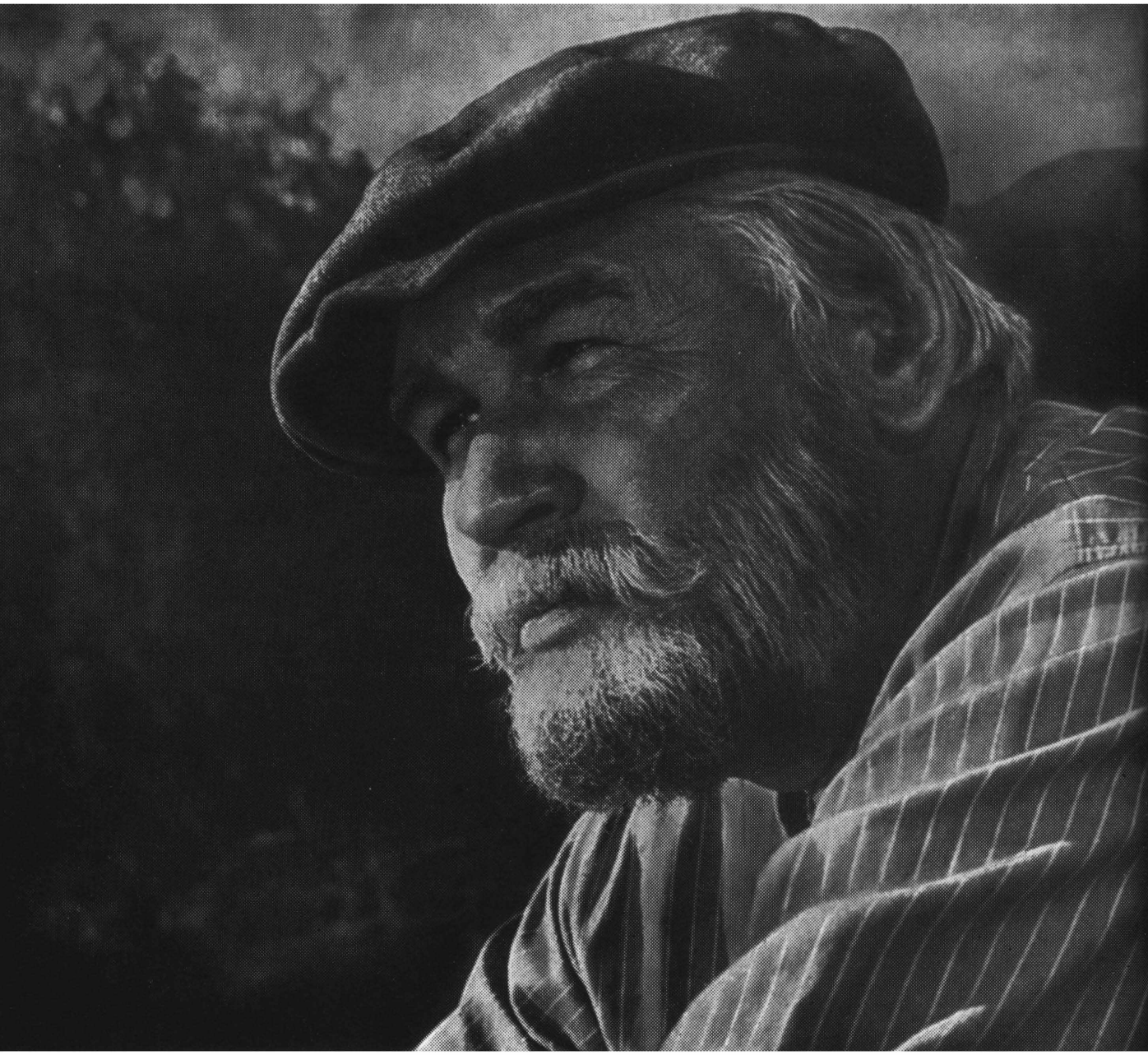
Евг. Габрилович.
РАССКАЗЫ О ТОМ, ЧТО ПРОШЛО

С. ОБРАЗЦОВ. ЭСТАФЕТА ИСКУССТВ

ЖАН ГАБЕН — ЭСКИЗ ПОРТРЕТА

Анатолий ГРЕБНЕВ, Марлен ХУЦИЕВ
ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ
(Сценарий)

КРАНАХ —
ОВЫЕ ФИЛЬМЫ



«ВАШ СЫН И БРАТ». Сценарий и постановка В. Шукшина. Оператор В. Гинзбург. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1965.

В. Санаев в роли отца

Содержание

РАЗЫЩЕМ ДРАГОЦЕННЫЕ КИНОКАДРЫ!

И. СМИРНОВ. Кинолетопись первых лет революции 1

Евг. ГАБРИЛОВИЧ. Рассказы о том, что прошло 9

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Инна СОЛОВЬЕВА. Люди, память и история 20
А. СВОБОДИН. Наш бог — бег! 31
В. КАРДИН. Сходятся ли параллельные линии? 40
В. ЗЛОТОВ, Н. КАСПЭ. Нарисуй маме Луну 45

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

А. ДОРОХОВ. Окно в большой мир 47

«Союзмультфильм» отчитывается 52

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

С. ОБРАЗЦОВ. Эстафета искусств 53

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Милан ШУЛЬЦ. Надежды и опасения нового искусства 66

МАСТЕРСТВО ОПЕРАТОРА

Я. СМОЛЯК. Находки Михаила Кириллова 70

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

В. ЛЕСИН. Нужен эксперимент 75

Владимир Михайлович ПЕТРОВ 77

ЗА РУБЕЖОМ

Виктор ВОРОШИЛЬСКИЙ. Введение к «Пеплу» 79
Н. БАСМАНОВ. «Младший сержант и другие» 90
В. ДЕМИН. «Тысяча ночей на ложе из камня» 90
Л. АННИНСКИЙ. «Деревянные четки» . . . 91
Р. СОБОЛЕВ. Фильмы Ежи Сколимовского 92
А. СОКОЛЬСКАЯ. Жан Габен 96
Будапешт. Киностудия имени Белы Балаша 99

ФИЛЬМОГРАФИЯ 101

СЦЕНАРИЙ

Анатолий ГРЕБНЕВ, Марлен ХУЦИЕВ. Июльский дождь 103

На первой странице обложки — кадр из фильма „Женщины". Н. Сазонова — Екатерина Беднова, И. Макарова — Дуся. Сценарий Б. Метальникова (по рассказу И. Велембовской). Постановка П. Любимова. Операторы В. Дульцев, М. Осепьян. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1965.

ИСКУССТВО КИНО 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

РАЗЫЩЕМ ДРАГОЦЕННЫЕ КИНОКАДРЫ!

И. СМИРНОВ, *доктор исторических наук*

Кинолетопись первых лет революции

Кто из кинематографистов не знаком с кадрами кинохроники Октябрьской революции, гражданской войны и первых лет мирного хозяйственного строительства?

Пленки документалистов дают нам возможность не только увидеть отдельные эпизоды некоторых исторических событий. «Участие» их в общественной жизни, сила их воздействия на зрителя значительно больше и масштабнее. Кинохроника передает трепет жизни тех лет, помогает почувствовать и понять те трудности, которые пережило Советское государство, героические усилия народа и партии в защите социалистического отечества, ощутить пафос созидания и революционный порыв масс.

Кадры хроникальных съемок 1917—1922 годов явились ценнейшими историческими источниками для создания художественных фильмов, послужили основным материалом в творчестве таких мастеров советского кино, как Д. Вертов и Э. Шуб.

Всякий раз, когда сталкиваешься с кинохроникой первого пятилетия революции (не говоря уже о документальных съемках последующих лет), вновь и вновь убеждаешься в мудрости и дальновидности ленинской мысли о том, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...»

Под благотворным влиянием ленинской идеи советское киноискусство и началось с хроники. В этой связи чрезвычайно важно знать, что успели заснять советские кинооператоры в 1917—1922 годах, каким кинодокументальным богатством мы располагаем, все ли нами сохранено, учтено, научно обработано. Сводный справочник Вен. Вишневского «25 лет советского кино в хронологических датах», вышедший в 1945 году, содержит лишь некоторые отдельные факты, говорящие о документальных съемках. Да автор ввиду краткости книги и не мог сколько-нибудь полно отразить деятельность советских кинодокументалистов. Начало серьезным, капитальным изданиям документальной фильмографии было положено в связи с подготовкой к 40-летнему юбилею Октябрь-

ской революции. Ныне мы обладаем квалифицированными работами: фильмографическим описанием документальных кадров прижизненных съемок В. И. Ленина* и каталогом кино- и фотодокументов по истории Великого Октября (1917—1920) **. Но сводными данными о кинохронике 1917—1922 годов киноведы до сих пор не располагали.

И вот после многолетних сборов материалов, продолжительных поисков в архивах, просматривая дела, не имеющие прямого отношения к кино, как это часто бывает в работе историка, «вдруг» наталкиваешься на документ, заставляющий тебя вздрогнуть.

Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский в марте 1923 года получает предписание от Президиума ВЦИК:

«Доложить, в каком состоянии находятся негативы и позитивы кинолент, изображающих исторические события (гражданская война, съезды, портреты вождей и т. п.), как хранятся, какой учет ведется, и представить соответствующую опись Президиуму ВЦИК».

Себе не веришь, что держишь в руках такой документ. Ведь ответ Луначарского должен содержать именно те сведения, которые так нужны для науки. Нетерпеливо листаешь страницы архивного дела, и вот награда: Луначарский направляет в Президиум ВЦИК докладную записку руководителя Госкино и требуемый список кинохроники, находящейся на государственном хранении!

Изучение найденных документов убеждает, что они имеют большое научное значение и задерживать их обнародование до завершения и опубликования своего многолетнего исследования было бы просто непростительным эгоизмом. Пусть они немедленно станут достоянием широкой общественности и войдут в научный оборот, послужат основой для новых розысков работникам Госфильмофонда, толчком для разработки новых тем дипломных и аспирантских работ киноведов и архивистов.

Итак, 15 марта 1923 года Президиум ВЦИК заслушал доклад Наркомпроса и обязал его представить сведения по важнейшим отраслям культурной деятельности Советского государства: о работе сельской школы, об издании книг для деревни, о состоянии государственного документального фильмофонда*. В данной статье нет возможности прокомментировать все пункты постановления Президиума ВЦИК. Мы, естественно, остановимся на вопросах, связанных с кино.

А. В. Луначарский и его заместитель В. Н. Яковлева отнеслись к поручению Президиума ВЦИК как к срочному заданию и потребовали от руководства Госкино немедленного представления всех данных.

20 марта 1923 года секретарь коллегии Наркомпроса Ф. Я. Зимовский в личном разговоре по телефону с заведующим Госкино Л. Либерманом изложил характер задания, а затем дополнительно передал текст постановления Президиума ВЦИК и задание руководства Наркомпроса официальной телефонограммой. Она заканчивалась жестким требованием: «Ваши исчерпывающие данные должны быть представлены в секретариат коллегии Наркомпроса к утру завтрашнего дня». Конечно, в этом категорическом требовании подготовить столь ответственные материалы за одни сутки сказалась больше наивная вера в силу приказа, чем реальное представление об объеме и трудностях подготовки требуемых сведений. Но толчок был дан, и колесо завертелось. Через неделю Госкино представило в Наркомпрос докладную записку и список негативов кинохроники, находящихся на складе Госкино.

Эти два последних документа представляют особый интерес. В них впервые сделана попытка проследить историю образования и состояние Государственного документального фильмофонда, охарактеризовать степень, методику и технику его обработки, дать перечень хроникальных лент и их первичную тематическую систематизацию. Особую ценность эти материалы приобретают потому, что указан метраж всех лент.

Современные киноведы, возможно, систематизировали бы упомянутый в списке фильмофонд не так, как это сделали работники Госкино. Но, сохраняя исторический подход, следует признать, что выделение шестнадцати рубрик облегчает обозрение списка и

---

* Составитель М. В. Гребенников. См. сб. «Из истории кино». Вып. I., М., 1958, стр. 11—24.

** Составители — научные сотрудники Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР. Каталог вышел под ред. Н. П. Абрамова и В. П. Михайлова в 1958 году.

* См. далее выписку из протокола заседания Президиума ВЦИК от 15 марта 1923 года. Публикуемые материалы обнаружены в фондах Центрального государственного архива Октябрьской революции. Фонд Наркомпроса (2306), оп. 1, ед. хр. 2354, л. 7, 21, 38, 35—37, 32—34.

помогает представить как объем хранящихся материалов, так и тематическое направление документальных съемок. Не все удачно в распределении лент по рубрикам. Но не будем строго судить предшественников. Их заслуга явно перевешивает недоработки при составлении списка.

В пятнадцати его разделах (без портретов) значится 184 хроникальных фильма общим метражом 37 725 метров. Стало быть, из 200 тысяч метров хроники, о чем говорит заведующий Госкино, документальные съемки «революции и всего связанного с ней» не достигали и двадцати процентов фонда, остальное — «негативы времен монархии».

Если суммировать метраж фильмов по рубрикам списка и сопоставить цифры с данными, приведенными в докладной записке Л. Либермана, то бросится в глаза несоответствие. Так, в тринадцатом разделе списка («Конгрессы») значатся четыре ленты общим метражом 750 метров. А в докладной записке те же четыре фильма (хроника II конгресса Коминтерна разбита здесь на два раздела: заседания в Петрограде и заседания в Москве) фигурируют как 5000 метров. Хроника мирных переговоров с Персией, Польшей, Турцией и Монголией в списке значится общим метражом 305 метров, а в докладной записке — 800 метров. Хроника «почти всей гражданской войны», по утверждению заведующего Госкино, составляла 6000 метров. А размер всех лент первого раздела списка («Военно-революционная хроника») лишь немного превышает 4200 метров.

В чем причина этого несоответствия? Вызвана ли она спешкой, которая помешала тщательно выверить и сопоставить фактические данные? Или дело в методике подсчета? Обстоятельно разобраться в этом вопросе — ближайшая задача историков советского кино. Конечно, следы спешки бросаются в глаза. Так, в списке фигурирует лента «Красная Финляндия», которая отсутствует в соответствующем месте докладной записки. И, наоборот, в записке упоминается фильм «Советская Латвия», который не значится в списке.

Расхождения между списком и докладной запиской порождают вопрос об «изначальности» хроникальных фильмов. Все ли ленты, перечисленные в списке,— результат самостоятельной тематической съемки или часть из них является плодом позднейших монтажей, разрозненно и в разное время снимавшихся объектов?

Известный ответ на этот вопрос мы находим в докладной записке заведующего Госкино, которая с первых строк предупреждает, что документальные съемки хранятся в фильмотеке «не как недвижимость, а как материал, с которым Госкино все время оперирует, создавая новые ценности». Далее руководитель Госкино упоминает в качестве примера «новых ценностей» создание хроники—журнала «Киноправда», «куда входят все эти негативы как материал для монтажа по уже определенным заданиям. Таким образом смонтированы и выпущены 15 номеров «Киноправды».

Материальные трудности, острая нехватка пленки порой вынуждали работников кино «растаскивать» оригиналы. Та же скудость средств не позволяла вести своевременный и точный учет первичных съемок и последующего использования негативов при монтаже «новых ценностей». Но создание необходимости такого учета налицо, и первые шаги по организации фильмографической картотеки были сделаны.

Представленные Госкино материалы отражают революционный порыв, идейную целеустремленность и связь с жизнью народа, которые двигали пионеров советской кинохроники и которые стали теперь традицией всех работников советского кино. О сознании и чувстве исторической ответственности операторов говорится в скромном служебном документе: «исторический интерес, который представляет революция для потомства,— вот тот двигатель, который заставляет снимать и снимать...»

Первые советские документальные фильмы жадно смотрелись рабочим, крестьянским и красноармейским зрителем, оказывали активное воздействие на его сознание, влияли на его чувства, звали к борьбе и победе. Советская кинохроника уже в начале 20-х годов стала пользоваться успехом у прогрессивной общественности всего мира. Свидетельство этому мы находим в периодической печати тех лет: «Межрабпом» первый вывез за границу фильмы о Советской России.

Еще в конце 1921 года вывезен был фильм о голоде на Волге, затем был вывезен целый ряд других политико-пропагандистских фильмов, которые были показаны не только в Европе и Северной Америке, но также в Аргентине, Южной Африке, Австралии, Канаде, Японии».

Нет сомнения, что публикуемые документы будут способствовать более плодотворной разработке истории советской кинохроники первого послеоктябрьского пятилетия.

За последние годы к ранее известным и вновь опубликованным воспоминаниям пионеров и мастеров кинодокументалистики (Э. К. Тиссэ, А. Г. Лемберга, П. К. Новицкого, И. С. Кобозева и других) прибавляются интересные этюды историков-архивистов*. Публикуемые документы вновь напоминают, что давно уже назрела необходимость научной, монографической разработки истории документального фильмофонда. Составить подробное фильмографическое описание хотя бы в объеме публикуемого списка, проследить и прокомментировать судьбу упомянутых в этом списке негативов, это ли не увлекательная задача!

Тов. ЛУНАЧАРСКОМУ

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА № 16/Б ЗАСЕДАНИЯ ПРЕЗИДИУМА ВСЕРОССИЙСКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОВЕТА РАБОЧИХ, КРЕСТЬЯНСКИХ, КРАСНОАРМЕЙСКИХ И КАЗАЧЬИХ ДЕПУТАТОВ ОТ 15 МАРТА 1923 ГОДА

Слушали: 1. Доклад НКПроса.

Постановили: Доклад принять к сведению.

Поручить НКПросу:

...2. Доложить, в каком состоянии находятся негативы и позитивы кинолент, изображающих исторические события (гражданская война, съезды, портреты вождей и т. п.), как хранятся, какой учет ведется, и представить соответствующую опись Президиуму ВЦИК...

Выписка верна: секретарь ВЦИК — подпись.

ТЕЛЕФОНОГРАММА В ГОСКИНО ТОВ. ЛИБЕРМАНУ

В. Срочно
20 марта 23 г.

В дополнение личного разговора с Вами сегодня, 20/III, сообщаю текст постановления Президиума ВЦИК от 15/III по докладу А. В. Луначарского: поручить Наркомпросу доложить, в каком состоянии находятся негативы и позитивы кинолент, изображающих исторические события (гражданская война, съезды, портреты вождей и т. п.), как хранятся, какой учет ведется, и представить соответствующую опись в Президиум ВЦИК.

По поручению В. Н. Яковлевой Ваши исчерпывающие данные должны быть представлены в секретариат коллегии Наркомпроса к утру завтрашнего дня.

Секретарь коллегии НКП Ф. Зимовский

В ПРЕЗИДИУМ ВЦИК

Срочно
2/IV 23 г.

Во исполнение постановления Президиума ВЦИК от 15/III 1923 г. (прот. 16/Б., п. 1) Народный комиссариат по просвещению при сем представляет в качестве материалов к дополнительному докладу Наркомпроса Президиуму ВЦИК:

...4. докладную записку (со сметой, планом и описью) по Госкино.

Нарком по просвещению А. Луначарский
Секретарь коллегии Наркомпроса Ф. Зимовский

ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ ЗАВ. ГОСКИНО Л. ЛИБЕРМАНА ЗАМЕСТИТЕЛЮ НАРКОМА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ ТОВ. ЯКОВЛЕВОЙ В. Н.

Все негативы, как старые, то есть поступившие в Госкино в момент национализации, так и все новые по всем съемкам событий хроники и жизни СССР после окончательного монтажа, занумерования негативов и записи их по книгам поступают в Центральный склад Госкино, иначе «Фильмотеку», где и хранятся не как недвижимость, а как материал, с которым Госкино все время оперирует, создавая новые ценности. Негативный склад находится в нижнем этаже центрального здания Госкино и состоит из двух комнат полуподвального этажа, где в данный момент находится около 200 000 метров негатива и 50 000 метров позитива. Это только цифры хроники. Кроме этого — огромное количество негативов и позитивов художественных фильмов. Штат, обслуживающий склад, состоит из заведующего, партийного товарища, его помощника,

* См., например, публикации В. Листова в журнале «Наука и жизнь», 1965, № 11 и 12.

специалистки-монтажницы и целого ряда монтажеров под наблюдением режиссера-монтажера.

Все негативы записаны в книги под разными рубриками, как-то: исторические, социальные, съезды, научные, художественные фильмы, портреты вождей и разных деятелей, войны, как империалистические, так и гражданские. Главное основное деление этих негативов — на негативы времен монархии и негативы революции и всего связанного с ней, то есть различных фронтов, съездов, манифестаций и т. д.

Образовалась фильмотека следующим образом: в основу ее, как сказано выше, легли все негативы и позитивы, полученные после национализации от разных кинематографических фирм, как-то: Ханжонкова, Ермольева, Харитонова, Козловского-Юрьева, Патэ, «Биофильм», Талдыкина, Скобелевского комитета и других. Основным ядром для склада негативов хроники послужил прежний Скобелевский комитет, который шире всех других фирм вел съемку хроники и съемки на фронтах и главным образом на фронте империалистической русско-германской войны, где у него на всех частях фронтов были целые кадры операторов. К этому основному ядру хроники Скобелевского комитета постепенно прибавилась хроника фирм, как Патэ, так и других. В первый момент революции только эта хроника Скобелевского комитета и была использована с агитационной целью, так, например, частью была поставлена, частью смонтирована картина «Царь Николай II», которая была выпущена в большом количестве экземпляров.

Революция и связанная с ней гражданская война сильно двинули вперед съемку хроники; оторванность и разбросанность фронтов, исторический интерес, который представляет революция для потомства,— вот тот двигатель, который заставляет снимать и снимать... И несмотря на разруху, на нашу экономическую изолированность от капиталистического мира, от которого мы зависели сырьем и химикалиями, работа съемки хроники шла при невероятных условиях, где герои-операторы иногда под огнем противника и под угрозой неприятельского расстрела прятали и провозили сюда в Москву, в центр, снятую ими для потомства фильму. Таким образом, оказалась заснятой хроника почти всей гражданской войны под названием «История гражданской войны» [...] Всего около 6000 метров.

После подавления белых и различных восстаний, а главным образом после подавления Деникина с юга, куда в первый момент революции бежала часть кинематографистов, поступила большая партия негативов по засъемке деникинской хроники, которые также вошли в «Фильмотеку».

Кроме военной хроники на складе много негативов по засъемке различных съездов. Так, например, несмотря на самые невозможные технические условия для проведения таких съемок, а именно, огромные помещения, где происходили самые съезды, полное отсутствие необходимого для съемки света и других неудобств, все-таки удалось заснять:

1. V съезд Советов; 2. VI съезд Советов; 3. VIII съезд Советов; 4. Учредительный съезд Татар.[ской] республики; 5. Съезд Дальнего Востока 21 января 1922 г. и другие.

Конгрессы:

1. Конгресс профсоюзов; 2. I конгресс [Коммунистического Интернационала] в Москве; 3. II конгресс [Коммунистического Интернационала] в Москве; 4. Петроградский II конгресс*; 5. Петроградский III конгресс **. Всего около 5000 метров.

Попутно со снимками фронтов и съездов ряд операторов снимал любимых народных вождей; так, сняты Ленин [...], Калинин, Луначарский и другие, и из всех этих снимков на третьем году революции была смонтирована большая специальная фильма, которая с большим успехом демонстрировалась по всей РСФСР, снято было около 3000 метров.

В течение пяти лет революции съемка хроники велась интенсивно, и если можно так выразиться, съемка хроники была «Глаз и слух Революции». Где что-либо происходило, туда сейчас же посылался по мере возможности оператор. Никогда поездки тов. Калинина не обходились без обслуживающего их оператора. В то время когда существовали специальные поезда, почти при каждом был оператор. Съемка не замыкалась только внутри РСФСР, но по мере налаживания междусоседских отношений выходила и за пределы РСФСР, и за это время засняты все дружественные нам республики [...]. Всего около 3000 метров.

Огромное внимание уделялось хроникой жизни Красной Армии, Красного флота, как морского, так и воздушного, и заснято много маневров, военных съездов и т. д. Укажу на последние съем-

---

* Имеются в виду открытие и первые заседания II конгресса Коминтерна с 19 по 22 июля 1920 года, последующие заседания конгресса с 23 июля по 7 августа проходили в Москве. (*Прим. автора.*)

** Заседаний III конгресса Коминтерна в Петрограде не было. По-видимому, имеются в виду съемки делегатов конгресса в Петрограде, хроника их встреч с трудящимися Петрограда. (*Прим. автора.*)

ки «Красный флот» и смонтированную по большому заказу ПУРа картину под названием «Пять лет борьбы и побед», выпущенную в количестве десяти экземпляров, для монтажа которых были отобраны и пересмотрены почти все негативы революции. Кроме того, хроника захватывает съемку различных военных изобретений и новинок в смысле моделей и различных военных усовершенствований, как пример привожу последнюю съемку «Агитснаряда», его начинку агитационной литературой и разрыв в воздухе.

По окончании войны и по переходе страны к мирному строительству хроникой засняты все мирные переговоры [...] Всего около 800 метров.

Вот в кратких чертах все слагаемые Центрального негативного склада Госкино, представленные в сыром негативном виде. Но, как было упомянуто, все это в последний год сдвинуто с места и приступлено к изданию уже завоевавшей себе известность в РСФСР и в ее автономных республиках хроники-журнала «Киноправды», куда входят все эти негативы как материал для монтажа по уже определенным заданиям. Таким образом смонтированы и выпущены 15 номеров «Киноправды», которые в известных количествах, от 3—5 экземпляров каждого, распространяются по всему СССР. Некоторые номера «Киноправды» шли под специальным названием: «Процесс эсеров», «Пять лет революции», «Красный фронт», «Октябрьская киноправда», «Голод». Голод, он ворвался как в жизнь, так и в хронику и составил целую «эру», засняты поездка Ф. Нансена, [...], «Голод, голод, голод...» и другие, и нашему потомству останутся целые хроники путешествия голода по РСФСР и нашей упорной борьбы с ним.

Все вышесказанное касалось негативов хроники, но не одни они составляют богатство Государственного киносклада; много художественных негативов и позитивов картин лежит на его полках, и в данный момент происходит разборка того, что представляет «здоровую» ценность для Республики, и отбрасывается весь тот хлам, который отойдет в сторону как печальное наследие монархии. Надо указать на то, что все работы, связанные с устройством и налаживанием фильмотеки, идут усиленным темпом уже целый год, и ряд специалистов — режиссеров, монтажеров и монтажниц — работает не покладая рук. Так, например, проводится такая чисто археологическая задача, как разыскивание в общей массе негативного имущества отдельных частей одного и того же наименования, которые по нахождении и определении названия сейчас же и монтируются, и на них составляется соответствующий монтажный лист, в котором указывается название хроники, год съемки, число, кто снимал и точный метраж. Указывается точное количество кусков негатива, и все это укладывается в металлическую коробку, которая, как том библиотеки, идет на полку склада. Этого мало, проведена особая карточная система, которая сейчас заканчивается и выражается в следующем: в каждой карте на негативе указываются название, год съемки и число, метраж, оператор, режиссер, если он был, и главное — для удобства монтажа в особой графе идет фотоотпечаток кадров этого негатива, дабы монтажер при работе мог бы руководствоваться не только указаниями, что снято, но и качеством самой съемки, чтобы иметь понятие о техническом состоянии этого негатива. Это негативная карточная система, которая после окончания налаживания склада и по переводе его в новое помещение приведет его в идеальный порядок, при котором любая фильма будет отыскиваться и давать суждение о своем качестве в минимальный срок.

Своевременно указать здесь на тот печальный факт, что несмотря на то, как указывалось выше, что все пять лет революции хроника снималась довольно интенсивно, для хранения же ее и для регистрации и учета не было сделано ничего. Хаос и неразбериха царили на складе, путаница по книгам и в нумерации негативов невероятная и сейчас, когда перед Госкино сразу стало столько необходимых для срочного выяснения задач, налаживание и устройство склада стали в первую боевую задачу.

За этот год много негативов, которые были хаотично описаны на местах в момент национализации и оставались там, где их застигла национализация, были соответствующим образом учтены и перевезены в центр с занесением по книгам, и вот тут-то сразу стало ясно, что теперешнего склада негативов недостаточно, что он мал и что для республики необходимо идеально оборудованное «Государственное хранилище негативов» — важных для потомства, как живых свидетелей переживаемой нами эпохи. В центральном здании, занимаемом Госкино, нет подходящего помещения, и с этой целью заведующий производством предложил построить специальное помещение в саду, находящемся при Госкино, из камня и бетона (чтобы сделать его огнеупорным), с особой герметической железной дверью. Построить это здание по последнему слову техники, с хорошей вентиляцией, с бетонированными сводами и соответствующей температурой, чтобы пленка там не сырела и в то же время не особенно пересыхала. Построить, приняв во вни-

мание весь опыт прошлых лет для постройки подобных зданий. Подробная смета такой постройки Государственной фильмотеки составлена архитектором Госкино, вычерчен специальный план здания с учетом всех необходимых данных и с расчетом, чтобы площадь этого здания была бы достаточна на определенное время, принимая в соображения будущее, то есть сильное и быстрое накопление негативов хроники, сейчас в особенности, когда наша кинематография, как и вся промышленность, выходит из тупика, куда она попала благодаря нашей изживаемой разрухе. Смета на постройку здания выражается в 160 061 рубль в дензнаках 23 года, и прочная ассигновка необходимой суммы на постройку помещения склада поставит Государственную фильмотеку на должную высоту.

В заключение считал бы необходимым настаивать на постройке центрального склада во владениях Госкино, так как склад постоянно нужен для текущей работы и должен быть под рукой у производственного отдела, так как уже сказано выше, что все содержимое склада постоянно пользуется для составления новых картин сплошь и рядом по специальным заданиям и требованиям центральных органов республики.

Заведующий Госкино Л. Либерман
Заведующий производственным отделом Михин
Секретарь Вознесенская

СПИСОК НЕГАТИВОВ КИНОХРОНИКИ, НАХОДЯЩИХСЯ НА СКЛАДЕ ГОСКИНО

1. Военно-революционная хроника

1. Хроника № 1 — Ярославль (97 метров)
2. Хроника № 2 — Ярославль (82 метра)
3. Хроника Запфронта (67 метров)
4. Армия Буденного (222 метра)
5. Смотр войскам связи (29 метров)
6. Выпуск курсантов 3-й пехотной школы (59 метров)
7. Первые Морские курсы (72 метра)
8. Чехо-Словаки (53 метра)
9. Батька Махно (257 метров)
10. Кронштадтские события (180 метров)
11. Выпуск красных курсантов (100 метров)
12. 5-е Московские пехотные курсы (200 метров)
13. На фронте (100 метров)
14. Красный террор (50 метров)
15. Взятие Одессы (200 метров)
16. Газовая атака (62 метра)
17. Разрушенная Рига (100 метров)
18. Астраханские события (500 метров)
19. Красная Армия (350 метров)
20. Военное обучение (96 часов) (120 метров)
21. 1-й Советский полк (60 метров)
22. Фронтовые передвижные бани (80 метров)
23. Из жизни инструкторских курсов (150 метров)
24. На пути к Уфе (150 метров)
25. 1-й Советский полк (100 метров)
26. Обучение рабочих (250 метров)
27. Красная Армия (537 метров)

2. Связь РСФСР с другими государствами

1. Мирные переговоры с Персией (81 метр)
2. Мирные переговоры с Польшей (61 метр)
3. Мирные переговоры с Турцией (83 метра)
4. Мирные переговоры с Монголией (80 метров)
5. Приезд афганской миссии (50 метров)
6. Брест-Литовское перемирие (180 метров)

3. Похороны

1. Похороны жертв революции в Симферополе (40 метров)
2. Похороны жертв аэро[катастрофы] (15 метров)
3. Похороны тов. Загорского (42 метра)
4. Похороны тов. Свердлова (168 метров)
5. Похороны тов. Елизарова (93 метра)
6. Похороны тов. Макиевской (70 метров)

4. Голод

1. Голод (120 метров)
2. Голод, голод, голод (250 метров)
3. Мероприятия по борьбе с голодом (177 метров)
4. Все в наших руках (1000 метров)

5. Киножурналы

1. Кинонеделя № 41 (168 метров)
2. Хроника № 1 (79 метров)
3. Хроника № 2 (210 метров)
4. Хроника № 37 (150 метров)
5. Хроника № 40 (147 метров)
6. Хроника № 38 (203 метра)
7. Хроника № 10 (100 метров)
8. Кинонеделя № 8 (100 метров)
9. Кинонеделя № 5 (176 метров)
10. Кинонеделя № 13 (72 метра)
11. Разная хроника (115 метров)
12. Кинонеделя № 3 (119 метров)
13. Кинонеделя № 4 (208 метров)
14. Кинонеделя № 5 (80 метров)
15. Хроника № 2 (80 метров)
16. Хроника № 36 (150 метров)
17. Хроника № 42, 1919 год (150 метров)
18. Кинонеделя № 27 (80 метров)
19. Кинонеделя № 22 (134 метра)
20. Кинонеделя № 16 (122 метра)
21. Кинонеделя № 15 (300 метров)
22. Кинонеделя № 29 (136 метров)
23. Кинонеделя № 40 (160 метров)
24. Кинонеделя № 1 (120 метров)
25. Кинонеделя № 18 (140 метров)
26. Кинонеделя № 32 (75 метров)
27. Кинонеделя № 13 (80 метров)
28. Кинонеделя № 23 (120 метров)
29. Кинонеделя № 12 (120 метров)
30. Хроника № 37 (100 метров)
31. Кинонеделя № 1 (186 метров)
32. Кинонеделя № 2 (196 метров)
33. Кинонеделя № 3 (132 метра)
34. Кинонеделя № 4 (192 метра)
35. Кинонеделя № 5 (201 метр)
36. Кинонеделя № 6 (163 метра)
37. Кинонеделя № 7 (227 метров)
38. Кинонеделя № 8 (222 метра)
39. Кинонеделя № 9 (224 метра)
40. Кинонеделя № 10 (300 метров)
41. Кинонеделя № 11 (135 метров)

42. Кинонеделя № 12 (329 метров)
43. Кинонеделя № 13 (880 метров)
44. Кинонеделя № 14 (286 метров)
45. Кинонеделя № 15 (400 метров)
46. Крымская хроника (450 метров)

6. Всевобуч и спорт

1. Состязание на бегах (72 метра)
2. Спорт (75 метров)
3. Всевобуч (50 метров)
4. Всевобуч (300 метров)
5. Спорт. День Всевобуча (120 метров)

7. Работа комиссариатов

1. Наркомпрос за работой (73 метра)

8. Торжества

1. 1-е Мая в Кладно (72 метра)
2. 1-е Мая в Смоленске (238 метров)
3. Праздник в Богородске (69 метров)
4. 1-е Мая (99 метров)
5. Праздник авиации (104 метра)
6. Парад героям в Москве (105 метров)
7. Праздник в Клязьме (98 метров)
8. Татпраздник в Казани (60 метров)
9. 1-е Мая 1917 года в Туле (60 метров)
10. События 1918 года в Москве (120 метров)
11. 1-е Мая в Петрограде (149 метров)
12. Коммунистический праздник молодежи (110 метров)
13. Парад 5-х инструкторских курсов (40 метров)
14. Разные манифестации (120 метров)
15. Парад на Красной площади (175 метров)
16. 1-е Мая 1922 года в Москве (413 метров)
17. 5-й Октябрь (439 метров)
18. Неделя Красного флота (227 метров)

9. Союзные республики

1. Азербайджан (41 метр)
2. Туркестан (50 метров)
3. Красная Армения (268 метров)
4. Красная Финляндия (89 метров)
5. Советская Бухара (400 метров)
6. Советская Грузия (194 метра)
7. Украина (58 метров)
8. Татреспублика (120 метров)

10. Коммунистический быт

1. Сельская коммуна (103 метра)
2. Пекарня (255 метров)
3. Дом коммуны (132 метра)
4. Дошкольное воспитание детей (350 метров)
5. Показательный клуб одаренных детей (148 метров)
6. Дети — методы воспитания (201 метр)
7. Дети Наркомпроса (300 метров)
8. День в лесной школе (75 метров)
9. Дети на отдыхе (40 метров)
10. Сценки из жизни Петрограда (155 метров)
11. Детская колония (130 метров)
12. Дети в РСФСР (85 метров)
13. Пролеткульт (50 метров)
14. Трудовые коммуны (90 метров)

11. Агитация

1. Агитснаряд (25 метров)
2. Литературный поезд ВЦИК (75 метров)
3. Пароход «Красная Звезда» (100 метров)
4. Вскрытие мощей Сергия Радонежского (150 метров)
5. Поездка [агит]поезда имени Ленина по Украине (480 метров)
6. Поездка тов. Калинина (150 метров)
7. Поездка в Латвию (360 метров)
8. Вскрытие мощей Тихона Задонского (453 метра)
9. Изъятие церковных ценностей (223 метра)

12. Производство

1. Электростанция (70 метров)
2. Коломенский завод (74 метра)
3. Подмосковный угольный район (58 метров)
4. Чистите паровозы (1089 метров)
5. Пасека (100 метров)
6. Каширская электростанция (74 метра)
7. Танки на трудовом фронте (86 метров)
8. Автоброневой завод (76 метров)
9. Фабрика Моссельпрома (б. Эйнем) (238 метров)
10. Табачная фабрика «Дукат» (555 метров)
11. Уралплатина (2874 метра)
12. Мострико[таж] (132 метра)
13. Московский платиновый завод (310 метров)
14. Камвольный трест (458 метров)
15. Моссукно (515 метров)
16. Универмаг (б. магазин «Мюр и Мерилиз») (746 метров)
17. ГУМ (168 метров)
18. Гидроторф (1500 метров)
19. Главземхоз (727 метров)
20. Тверская мануфактура (1211 метров)

13. Конгрессы

1. 1-й конгресс профсоюзов (300 метров)
2. 1-й конгресс Коминтерна (196 метров)
3. 2-й конгресс Коминтерна (104 метра)
4. 3-й конгресс Коминтерна (150 метров)

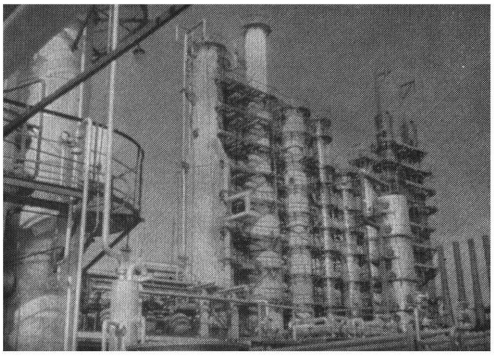
14. Съезды

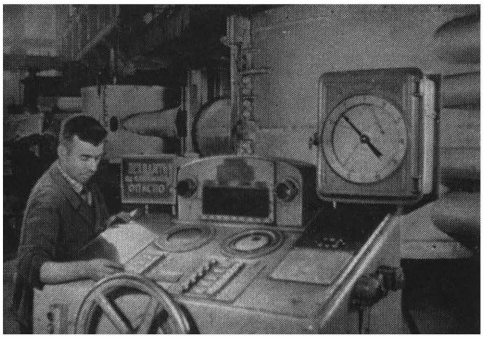
1. Перевыборы в Совет (39 метров)
2. Выставка 8-го съезда (90 метров)
3. Учредительный съезд Татреспублики (49 метров)
4. Съезд народов Востока (130 метров)
5. 8-й съезд Советов (220 метров)
6. 8-й съезд Советов (150 метров)
7. 6-й съезд Советов (50 метров)
8. 8-й съезд РКСМ (185 метров)

15. Транспорт

1. Аэровагон (45 метров)
2. Перевозка Эрмитажа (44 метра)
3. Моторная дрезина (110 метров)
4. Автодрезина Мотваль (80 метров)
5. Поезд имени Семашко (19 метров)
6. Моторная лодка (56 метров)
7. 1-й советский агропоезд (100 метров)
8. Успех мостовой техники НКПС (591 метр)

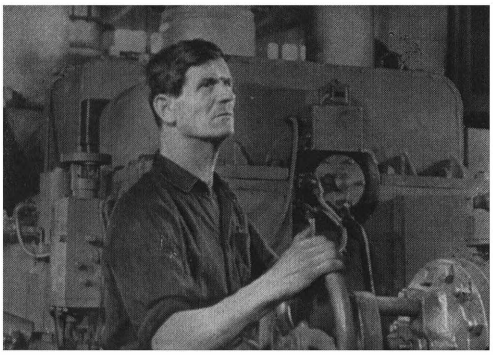
Далее следует шестнадцатый раздел, озаглавленный **«Портреты вождей и деятелей»**. Среди них перечислены В. И. Ленин, М. И. Калинин, Ф. Э. Дзержинский, А. В. Луначарский, Г. В. Чичерин, А. Н. Семашко, А. Д. Цюруна, К. Е. Ворошилов, С. М. Буденный, В. Г. Яковенко и другие, всего двадцать портретов. К портретам метраж не указан. (*Прим. автора.*)





Строители коммунизма на трудовых вахтах, посвященных XXIII СЪЕЗДУ КПСС.

Кадры из последних номеров киножурнала «Новости дня» (Центральная студия документальных фильмов)



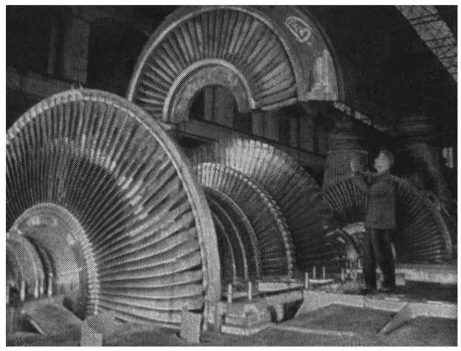
● **На полную мощность работает вторая очередь Афипского газобензинового завода**

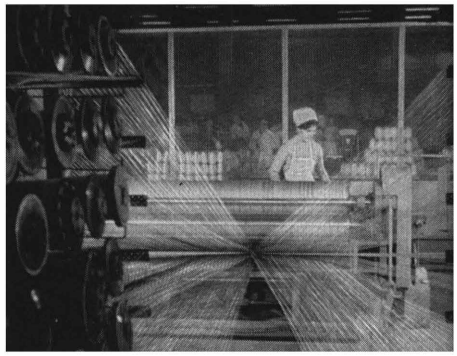
● Цех ткацкой фабрики Камышинского текстильного комбината

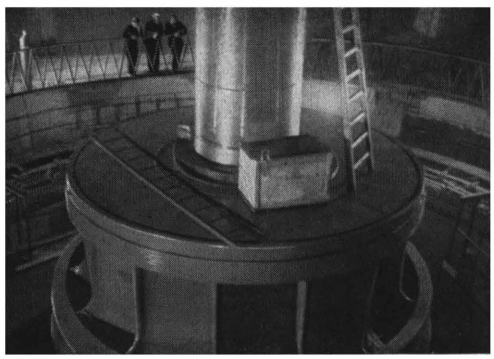
● Домостроители решили досрочно закончить монтаж новой гигантской домны на Магнитогорском металлургическом комбинате

● Вошел в строй завод синтетического волокна

● Ярко светят огни, зажженные Братской ГЭС







Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

1

Сюжет сценария «Коммунист» складывался чрезвычайно долго — ушло на его обдумывание куда больше времени, чем на само написание.

Началось с того, что меня позвали принять участие в подготовке сценариев к сорокалетию Советского государства. Такие приглашения получили несколько сценаристов.

Я сразу же обратился к мысли (которая владела мной всегда и, как я уже писал, владеет поныне) написать для экрана биографию человека моего поколения, отобразив в ней коренные этапы, начиная с победы Октябрьской революции и до наших дней. Героем должен был быть человек, еще юношей вступивший в партию, прошедший бури гражданской войны, 30-х годов, войны с Гитлером, может быть, побывавший в Арктике, а может, напротив, так и не выезжавший из средней России. В дальнейшем судьба этого человека сплеталась с историей партии.

Сценарий планировался для режиссера Ю. Райзмана.

Но весьма скоро выяснилось, что связать с историей жизни одного героя всю громаду исторических событий, отобразить в одном фильме сложнейший период времени почти невозможно. Картина превратилась бы в беглый перечень либо потребовала бы нескольких серий.

Однако по тем временам даже две серии фильма были явлением исключительным, а просить о трех сериях и даже о четырех — на это киноработники решились только значительно позже и то лишь готовясь создать шедевр искусства кино, каким, как предсказывают газеты, будет «Война и мир».

И вот в работе над «Коммунистом» настал длительный перерыв.

Но нас торопили. Тогда мы решили сойти с облаков на грешную землю и ограничить задачу показом времен гражданской войны.

Так начался новый этап работы над «Коммунистом». Но сколько мы ни трудились, как ни пытались в источниках, книгах, в своей фантазии отыскать что-то новое, еще ни разу не сказанное о коммунисте тех лет, все получалось лишь повторением неоднократно виденного с экрана. Кони, взрывы, тачанки... Герой — командир.

Однажды нас вызвал тогдашний директор «Мосфильма» режиссер И. А. Пырьев. Он показал нам напечатанную в «Новом мире» статью о первых годах строительства Шатурской электростанции, одной из первых на советской земле.

Статей, подобных этой, появлялось немало, но, как это часто бывает в момент переломный, трудный, когда не только самый гвоздь замысла, но и все вокруг него — далеко, насколько хватает глаз,— валится и трещит, в этот момент материалы Шатурской стройки показались спасительным чудом и произвели в наших поисках перелом.

Внезапно мне стало ясно, что если фильм и нужно делать о годах гражданской войны, то это вовсе не значит, что его следует делать о войне. Речь ведь могла бы идти вот о такой, чуть ли не первой советской стройке. Об этом наше кино еще никогда не рассказывало. Для экрана это был новый, свежий, необыкновенно важный и удивительный материал.

Словом, чем больше я думал об этом, тем ясней становилось, что в подобном сюжете могла быть показана та грань времен, кото-

Окончание. Начало см. в № 10 и 11 за 1963 год, в № 4, 6, 11, 12 за 1964 год, в № 6 за 1965 год и в № 2 за 1966 год.

рая словно бы выпала с экрана — наши фильмы неизменно повествовали только о гражданской войне.

В этом внезапном открытии нас в меру всех сил своего громового темперамента поддерживал И. А. Пырьев. Я не могу не высказать здесь самых теплых слов благодарности этому человеку, но не могу не высказать и некоторых суждений о нем по праву мемуаристов, быть может иллюзорному, но прочно ими захваченному.

Я знал И. А. Пырьева еще со времен театра Мейерхольда. Иван Александрович был актером и выступал в «Лесе» в роли Буланова. Он выходил в этой роли в зеленом парике, в теннисных брюках и с ракеткой в руках. Кстати сказать, Мейерхольд очень ценил его в этой роли.

Потом Пырьев ушел в кино. Он поставил ряд хороших картин. Талант его, страстный, яростный и неровный, отмечен крупными срывами вкуса, когда внезапно за очень хорошими, порой превосходными кусками идут сцены, как бы сделанные чьей-то другой, сиропной рукой. Мне кажется, это случается потому, что нет рядом с ним друга с истинным чувством прекрасного, который бы поправлял его, внутренне вел его. Такие друзья нужны каждому. Однако обычно они очень тонки к обиде и яростный нрав отпугивает их.

Думаю, что ошибки Ивана Александровича еще и в том, что он излишне бездумно берется за писание сценариев для самого себя, полагая, видимо по инерции, что вещь эта пустяковая. А между тем ему, может быть, еще больше, чем многим другим, необходим сценарист. И притом с большой буквы.

Тот же неровный нрав характерен для него как для деятеля. Со всей яростью, пылом и искренностью он превозносит одних и порицает других. Я знаю, более — подтверждаю, что делает это он со всей убежденностью, но далеко не всегда справедливо. И знаю, как часто раскаивался он в этом. Но, раскаявшись, исповедовавшись и получив отпущение грехов, он вступал на трибуну, и снова гуляла дубинка.

Я смею предположить, что есть во всей его работе и художника и деятеля те нервность, неуравновешенность, вспышки, которые обычно уходят с годами, по мере того как с годами стихают в жизни художника житейские бури и громы, кроме громов искусства. Эти бури не стихли у Пырьева, и это сказалось на творчестве большого художника, как все инородное, мелкое, но тяжелое сказывается на каждом из нас.

Впрочем, все преходяще — так или почти так было начертано на перстне царя Соломона. И я твердо знаю, что еще увижу картины Пырьева, которыми восхищусь.

Итак, мы решили делать фильм о Шатуре. Нас укрепило в этом решении еще и то, что стройка Шатуры тесно связана с именем и мыслью Ленина. Для него это была первая стройка молодой Советской республики. Она все время пользовалась его неусыпным вниманием. Появилась возможность связать события фильма с образом Ильича.

Все эти мысли пришли не сразу. Напротив, мы, уже думая о Шатуре, все еще продолжали думать и о картине фронтовой. Однако все больше и все отчетливей тема гражданской войны, взятая с батальных позиций, начинала казаться нам отработанной. И все больше и все ясней вырисовывался фильм о гражданской войне, взятый с позиций стройки. Первой стройки в разгаре гражданской войны.

Прежде всего встал вопрос о герое фильма. Конечно, сразу же пришла мысль сделать его руководителем стройки. С этого и началась работа над сценарием. Я начал изучать материалы, связанные с работой руководителей первых советских строек. Материал был интересный, но, странное дело, чем дальше шел сценарий, тем все больше мы узнавали в нашем герое (за исключением некоторых, правда весьма разительных черточек, свойственных именно этому периоду жизни Советского государства) руководителя советских строек всех времен и периодов. Тот же характер, те же проблемы, те же трудности... Как-то само собой получалось, что Шатуру строили одни лишь руководители: сюжет почему-то развивался так, что в него никак не вмещались люди, призванные отобразить народные массы,— образ масс упрямо не соединялся с образом руководителя. Впрочем, это обычное мое несчастье: я никогда не умел писать МАССЫ, хотя кое-где удавалось мне написать человека из масс.

Тогда, после долгой работы, пришла мысль взять в герои бригадира, или десятника, или же просто (следуя испытанным рецептам) отличного рабочего, передовика. Однако и тут не получалось ничего интересного; все сводилось к конфликтам, напоминавшим (правда, бедней, неустроенней, суматошней)

конфликты, которые сопутствовали бригадирам и рабочим — передовикам во множестве фильмов, рассказывавших о любом строительстве, имевшем место в любой год в течение сорока лет.

Вот тут-то и натолкнулись мы на материал, рассказывающий о работе кладовщиков на Шатуре, о кладовых с кирпичом, железом, хлебом, селедками, чечевицей и т. д. Попались нам эти материалы в тогдашней шатурской газете, и речь там велась больше о хищениях и растратах в таких кладовых, нежели, конечно, о героизме. О героизме на поприще кладового хозяйства не было и намека, как нет его, кажется, и посейчас.

Между тем материалы убедительно свидетельствовали о том, какое огромное, решающее значение имело в те годы снабжение строительства, будь то кирпич или селедка. Вопросы снабжения были, пожалуй, основными. Такие проблемы, как овладение техникой и многие другие, возникли гораздо позднее; в те дни они были как бы косвенными, а решающим были хлеб, гвозди, доски, крупа.

И стало вдруг очевидным, что, сделав героем картины кладовщика, мы тем самым проникнем, так сказать, в самый нерв стройки, коснемся сложной и важной темы, которая откроет сюжетную схему, далекую от проторенных путей. Так появился герой-кладовщик. Кажется, в нашем киноискусстве это случилось впервые.

И едва только явилась такая мысль, все сразу, как это часто бывает в безмерных муках и поисках, пошло, словно по маслу. Все сцены ложились сами собой, не стало вдруг ни натуги, ни напряжения, даже диалоги вдруг пошли ловко и быстро.

Как-то само собой стало ясно, что Губанов, коммунист-фронтовик, должен быть недоволен своим назначением в кладовщики, оно кажется ему чем-то мелким, жалким и унизительным. И как только это стало ясно, так сразу вырос весь наш Губанов — сначала и до конца.

Нас часто упрекали в том, что в лице Губанова мы создали образ человека сурового, неразговорчивого, лишенного черт юмора, шутливых интонаций. Совсем недавно я прочитал в книге В. Б. Шкловского о том, что этот наш фильм с первых сцен пахнет гарью, хотя до пожара еще далеко... Порицая за мрачность образа, нам указывали на Чапаева, как на типического народного героя, обладающего живым, обаятельным чувством юмора.

Но дело в том, что, во-первых, после большого Чапаева, появились в кино сотни малых Чапаевых, имитирующих этот характер. А во-вторых, народный характер столь многолик и разноречив, что искусству надо вечно быть в поисках, а не идти по избитым путям. Мне наш Губанов дорог именно своей мрачностью, неулыбчивостью, одержимостью, яростностью, той неистовой, грозной преданностью делу партии и народа, которая создает из него героя. Уж слишком смелы те, кто ставит «табу» на такой народный характер.

Не все же Чапаевы или Теркины. Хотя многие хотели бы видеть народ лишь таким.

Да, пахнет дымом Губанов. И что ж? Немало было пожаров на Руси, немало было подпалено в ней, сожжено, немало гуляло полымя, чтобы человек не пропах гарью.

Хотя работа, как я говорил, пошла легко, но даже такая легкость требует в нашей сценарной профессии уйму сил, вариантов. Вот один из тех вариантов, что остался в памяти. По первой наметке Губанов раздобывал нужные строительству гвозди без всякой поездки в Москву — он их реквизировал у кулака. Связанные с этим сцены были, как мне кажется, совсем неплохи и передавали черты того времени. Да и кулак был придуман занятно — далеко не таким, как привычно рисуют его нам музы.

Все же, после того как сцены с кулаком были уже написаны, я отказался от них. Остановились на поездке Губанова в Москву, потому что созрело решение, показавшееся гораздо более образным и масштабным. Губанов ходит по всей Москве, но нигде нет гвоздей. Тогда он решает пойти за гвоздями в Кремль, к товарищу Ленину. Он проникает в кабинет Владимира Ильича как раз в тот момент, когда там рассматривается план электрификации страны, план ГОЭЛРО. Есть план ГОЭЛРО, но нет гвоздей. И Ильич отвлекается от рассмотрения этого грандиозного плана для того, чтобы помочь кладовщику из Шатуры раздобыть гвозди.

Множество изменений претерпел также и образ героини фильма Анюты. Сперва она не была женой крестьянина. И вообще ничьей женой. Просто девушкой, бойкой, веселой, разбитной, охотницей попеть, потанцевать и повеселиться. Но вскоре стало понятно, что как ни верти, а характер так и останется

тривиальным: кто только (не говоря уже о девчатах) не пел, не плясал и не веселился у нас на экране! Итак, мы убрали песни и пляски и этим подбавили гари.

Решили сделать Анюту замужней. По первым наброскам она была женой бедного, весьма неказистого крестьянина, работавшего на стройке уже в момент приезда сюда Губанова. Анюта тоже работала на стройке. Потом был написан другой вариант: муж Анюты — работник стройки, она не работает. Потом еще вариант: оба они не имеют касательства к стройке, просто живут вблизи, в деревушке и сдают избу постояльцам.

На этом мы и остановились.

Такой ход дал возможность показать то, что в учебниках называется эволюцией образа. В фильме это жизнь маленькой, скромной, темной крестьянки, шедшей к новому по-тяжелому и по-страшному, сквозь побои, истязания, кровь.

Это женщина чрезвычайно богобоязненная, с узким кругозором, ограниченным рамками сохранения домашнего благополучия. Такой она и осталась в фильме, в его истоках. Но исток должен шириться, развиваться, и вот это русло развития образа Анны было намечено далеко не сразу. Вначале Анюта вырастала у нас в некоего деятеля на стройке, под стать Василию. Становилась десятником, работником женотдела. Предполагалось даже, что о ней будут писать в газетах. Затем понемногу я стал притушевывать ее гражданскую доблесть. Мне стало ясно: достаточно важно уже одно то, что такая женщина, как Анюта, двинулась к новому. Пусть это движение даже еще чуть намечено и не обозначено подвигами ни общественными, ни производственными. В искусстве важно вовремя ставить точку, притом секунда в секунду.

Предполагалось далее, что у Анюты ребенок от ее мужа Федора, и это, естественно, отягощало ее уход из семьи: ведь в этом случае обстоятельства осложнялись бы тем, что ребенка приходилось оставить у мужа. Была даже сцена, где Губанов выкрадывал ребенка у отца.

Однако здесь было что-то сахарное, и мы отбросили эту мысль. Расправа мужа с женой под хохот, говор, гульбу собутыльников показалась нам и правдивой для тех времен и точной.

Говорят, что прежде чем автор садится писать сценарий, все должно быть ему отчетливо ясно. У меня никогда не получалось такого благополучия. Напротив, сколь бы ни оговаривал я для себя, берясь за перо, все летит вверх тормашками, едва начинаешь писать. Это, конечно, плохо, подчас ужасно, но так получается у меня. Именно так. Хотя, конечно, я признаю в теории, что все должно быть отчетливо обозначено в поэпизодном плане. Не только лишь признаю, но и учу этому.

Столь же большую эволюцию, как Анюта, претерпел в процессе работы и муж ее Федор. Сперва рисовался он нам активным участником кулацкой банды. Было написано много сцен, где он действовал как бандит, враг, вредитель. Но и эти сцены были отброшены: они походили на что-то уж очень привычное и часто виденное. Постепенно Федор у нас становился все более тихим, трусливым, имущественно беднел. Пока не стал таким Федором, каким мы его видим в фильме,—небогатым крестьянином, человеком, колеблющимся в своих социальных симпатиях, очень добрым, преданным дому, горячо любящим Анюту, жену. Федором, который и плачет, узнав о ранении Ленина, и в то же время обирает человека до нитки за кусок сала. Такой Федор казался более жизненным, неожиданным и, как ни странно, гораздо более важным для обобщений социальных, экономических и политических, нежели если бы был он бандитом, кулаком.

Между тем почти все статьи о «Коммунисте» (а их написано очень много) трактуют образ Федора слишком прямолинейно. Некоторые авторы видят в Федоре подкулачника, другие — мерзкого кулака, прямого врага Советской власти. И странное дело, не замечают в нем те черты, которые должны привести его в конце концов (и не столь уже далеко за пределами картины) к тому, чтобы стать колхозником, и притом весьма дельным.

Как всегда в таких случаях, автор уверен, что происходит эта неправильная оценка не из-за слабости авторской кисти, а потому, что все еще не выветрилась у нас привычка подменять сложный ход жизни, явлений односторонней политической формулой. Да, я уверен и убежден, что мы слишком привыкли к тому, что люди наших фильмов, пьес и романов, отнесенные к положительным, должны быть положительными во всех отношениях. И если уж отрицательные, то во всем!

Вообще привычка к установленному, принятому, заведенному довлеет над нашей критикой и передается зрителю и читателю, теряющимся, а порой негодующим, когда это привычное преодолено.

Между тем теряться и негодовать тут нечего — просто искусство делает очередной шаг вперед.

Я не хочу сказать, что, создав образ Федора, двинул искусство вперед, но все же мне мыслился образ сложный, в котором смешалось многое и разное: и кулацкая страсть к стяжательству, и моральные нормы, унаследованные от прошлого, и недоумение перед новой жизнью, и тайное уважение к ней и к людям ее. Он мешочник, да, но из тех крестьян, что ненавидели помещиков и жгли и гвоздили их в дни Октября. Он изрядно намял им бока. Он труслив, но земли его, отбитой у барина, не замай. В нем живут одновременно и злобная мстительность человека, способного расшибить бревном изменившую жену, и нежная, робкая любовь к ней; правда, мало дала ему слов природа, чтобы он мог изъяснить свою нежность. В нем лютая, зверская злоба к сопернику и одновременно уважение к нему — быть может, и неосознанное. Словом, образ этот не прост, в нем нет однозначного ярлыка с обозначением сорта, цены и артикула.

Несколько слов о Денисе, о том Денисе, что продает с себя Федору все, включая портки, чтобы довезти до места вагон с продовольствием для рабочих. Сюжет его был намечен сперва по-другому. Предполагалось, что наш Денис претерпит во время своего путешествия различные приключения. Думалось, в частности, что попадает он в плен к белым — так возникала возможность дать белую армию, показать ее суть. В дальнейшем Денис со своим вагоном должен был попасть в плен к красным, которые принимают его за белого, потому что сопровождает его вагон деникинский конвой. Появлялась возможность для художественного сличения двух армий.

Однако, когда впоследствии прояснились характеры действующих лиц и все утолклось на место, утряслось и связалось, обнаружилась совершеннейшая ненужность показа красной и белой армий. Стало ясно, что весь наш фильм есть их сличение и что не надо идти за пределы поезда, к которому прицеплен вагон Дениса, чтобы усилить это сличение. К тому же эта попытка показа двух армий была перепевом общеизвестного, то есть того, к чему не раз возвращался экран.

Когда пришла мысль показать, как Федор в оплату за сало раздевает Дениса, везущего вагон с продуктами и голодающего потому, что не желает притронуться к этим продуктам, предназначенным для рабочих, когда пришла мысль раздеть Дениса едва ли не догола — она показалась нам весьма эксцентрической и малоправдоподобной. Я хотел было отказаться от этого, удержал меня Райзман — ему идея понравилась. Но, сохранив эпизод с раздеванием, мы, честно сказать, считали, что он является гротесковым, недостоверным. То была чистая выдумка — нигде я не видел архивных документаций, которые не только бы подтверждали, но хотя бы наталкивали на подобные ситуации.

Однако едва картина была поставлена и просмотрена зрителями, мы узнали из протоколов ее обсуждения, что многие из свидетелей показанных в фильме событий говорили о том, что такие случаи бывали в действительности. Они приводили даже конкретные примеры того, как люди, сопровождавшие эшелоны с продовольствием для городов, продавали с себя одежду, чтобы не умереть с голоду и довезти груз до цели. Подчеркивалось, что так случалось не раз. Нас хвалили за то, что мы ухватили один из типических фактов эпохи.

Но мы-то знали, что все это не «ухвачено», а придумано. Но молчали.

То же самое приходилось слышать об истории с эшелоном, застрявшим в пути из-за нехватки дров. Эпизод этот, конечно, придуман. Чего-либо подобного в исторических материалах того времени я не обнаружил. Но когда картина была показана зрителям, многие из них — люди старшего поколения — подтверждали, что бывало и так и что, когда железнодорожники в подобных обстоятельствах отказывались искать выход из положения, их усовещали примером: коммунист слезал с поезда и начинал рубить дрова...

Я говорю об этом лишь для того, чтобы подчеркнуть то, что часто подчеркивается и без меня, но тут же опровергается всякого рода знатоками и консультантами: коренное значение вымысла в искусстве вообще и даже в искусстве, рассказывающем о фактах истории. Вымысла (или же домысла, как

предпочитают из осторожности говорить) не надо бояться и тут, если, конечно, возникает он на жизненно правдивой и исторически оправданной основе.

В таких обстоятельствах даже прямые свидетели тех времен начинают принимать вымысел за свершившееся. Мы не раз имели случай убедиться в этом при обсуждении нашего фильма в Шатуре. Несколько человек, например, подтверждали тот факт, что когда на коммуниста нападали бандиты и стреляли в него в упор, он не падал, а шел на врага и враги отступали перед ним, смертельно раненным. Между тем надо ли говорить, что в фильме такая сцена полностью выдумана и является совершенно невероятной с точки зрения здравого смысла и медицины. Но в этом нас упрекали кое-какие критики, а свидетели подтверждали: было!

Такова логика и правда искусства, самая невероятная из всех логик и правд.

Был ли Кутузов таким, каким написал его Лев Толстой? Был ли таким Наполеон? И, наконец, был ли таким Чапаев, как в фильме?

Не думаю.

Однако все эти мысли лишь подступ к тому, о чем я хочу сказать, когда подойду к работам над образом В. И. Ленина.

Сейчас же, чтобы закончить беседу о «Коммунисте», мне осталось напомнить, что фильм был принят исключительно хмуро тогдашней коллегией Министерства культуры. Его упрекали опять же за жертвенность, за мрачность, за пессимизм.

Пессимизм усматривался в том, что дело кончалось смертью героя. Считалось, что коли картина кончается свадьбой — тогда это оптимизм. Если кладбищем — пессимизм.

Не согласен! Да, если показана смерть человека, так ничего и не сделавшего, коптившего небо, бессмысленно жившего, нелепо погибшего, — тут есть мотив пессимизма. И то еще смотря по тому, как это сделано.

Смерть же героя, погибшего за дело народа, за веру в лучшее будущее, рождает не пасмурность, не уныние, а мужество и отвагу. Нет ничего светлей, чем гибель во имя идеи. И если уж говорить — это куда «воспитательней» (да простится мне это слово из лексики бюрократов в искусстве), чем свадьба. Потому что для умного человека поцелуй в диафрагму— это нисколько не завершение картины, а только ее начало.

2

Я начал работать с С. И. Юткевичем в картине «Рассказы о Ленине» при обстоятельствах неожиданных. Оказалась слабой одна из новелл одного из авторов — выяснилось это тогда, когда группа уже была в производстве, уже на съемках. Меня позвали сделать другую новеллу в «Рассказы».

Имелось в виду, что новелла будет о жизни Владимира Ильича в Париже. Я было уже собрал материал и сел за машинку, когда вдруг возникла другая мысль. Я предложил Юткевичу написать о последних месяцах жизни Владимира Ильича в Горках. И о смерти его.

Предложил я это, сам испугавшись предложенного. Было понятно, как трудно осуществить задуманное. Ведь возникала необходимость показать Ильича больным, тяжко больным. Да и вообще тема сама по себе была беспримерной и сулила бездну административных препятствий. К тому же она сразу ставила вопрос об отказе от доскональности фактографической — свидетели говорили о том, что в последние месяцы жизни В. И. Ленин лишился речи.

Показать же Владимира Ильича лишенного движений и речи я не считал возможным.

И все же С. И. Юткевич разом принял мое предложение. Я никогда до этих пор не встречался с ним по работе, но тут увидел в нем то, что потом всегда удивляло и восхищало меня: точность цели, уверенность, прекрасную ясность в ведении (да, это точное слово!) сценариста. Он всегда четко знал, чего он хотел не только от сценария в целом, но и от каждой сцены и даже от каждого слова.

Это было для меня особенно важно, потому что сам-то я всегда во всем сомневаюсь в моей работе.

Именно под его влиянием я пошел на очень рискованные (с точки зрения академической фактографии) сюжетные ходы, на которые, возможно, без его поддержки и не решился бы: ведь многого из того, что есть в фильме, не было в действительности. Был, например, приезд Ленина в Москву в последние месяцы его жизни, но выступления Ленина на заводе не было. Имелся в Горках радиоприемник — Ильич получил его в подарок от нижегородцев, но не было свидетельств, подтверждавших, что Ильич слушал по

этому радиоприемнику заграницу. И не могло быть таких свидетельств потому, что если уж говорить начистоту, то здесь вообще мной допущен анахронизм: в то время приемники даже более усовершенствованного типа чем тот, что показан в фильме, заграницы не принимали.

Была при Ленине в те дни медсестра. Сейчас она доктор, работает в Москве, в больнице. Я имел с ней несколько бесед, и она дала мне ценные сведения о жизни Ильича в Горках, кстати сказать, не отмеченные в академических биографиях. Но ситуация с ее замужеством, история с женихом, якобы починившим Владимиру Ильичу радиоприемник, самое имя ее «Сашенция» — все это полностью придумано. И, вероятно, Ильич не рассказывал этой медсестре историю своей женитьбы. Однако все то, что он рассказывает об этом, можно найти в воспоминаниях Надежды Константиновны Крупской. Я придал им форму рассказа Ильича и притом видоизменил их.

Есть и многие другие отступления от действительности. Но, повторяю, академические биографы тоже ведь отступают от действительности, правда, может быть, и не прибавляя от себя (хотя и это бывало!), но во всяком случае вычеркивая то, что кажется им неуместным.

Правильно ли я поступил? Не знаю — правильно ли, но путь был оправдан. Во-первых, потому, что, как и в «Коммунисте», сразу нашлись свидетели, которые подтверждали, что у медсестры действительно был жених, что Ильич вправду слушал радио и что он мог свободно передвигаться по саду. Значит, и здесь с домыслом произошло то, что было в «Коммунисте». Домысел стал фактом даже в глазах свидетелей. И во-вторых, потому, что если даже и не было фактов с радиоприемником, с женихом, с заводом, с Сашенцией и т. д., то правда характера Ильича говорила о том, что о н и м о г л и б ы т ь. Тут не было лжи против в о з м о ж н о й п р а в д ы. Даже и то, что он гулял по саду и говорил с медсестрой.

Правда характера и возможная истинность событий — вот то начало, которое руководит изображением в искусстве исторической личности (даже величайшей из великих) и претворяет его в повествование, несущее на себе н е и з б е ж н о е начало авторского воображения и домысла.

И вымысла — не побоюсь сказать!

Необходимо лишь, повторяю, чтобы воображение, домысел, вымысел не противоречили главному в жизни, в характере великого человека, чтобы они воспринимались как естественная, логическая возможность.

Вот те мысли, с которыми я пришел к написанию моего второго сценария о Владимире Ильиче — «Ленин в Польше». Процесс создания этого сценария имеет большую историю. Лет семь назад я начал писать его совместно с прекрасным польским писателем Игорем Неверли. Мы сделали с ним около девяти вариантов (ей-богу, кажется, даже больше), но все же съемки, начатые одним, ныне покойным режиссером, оказались столь слабыми, что картина была приостановлена. А потом и прекращена.

Прошло два-три года. Идея фильма возникла вновь. На сей раз режиссером стал С. И. Юткевич. А исполнителем роли Ленина — Штраух.

Юткевич позвал меня написать сценарий — позвал вопреки советам лиц, говоривших ему, что я уже провалил один раз такой сценарий, и советовавших обратиться к другим сценаристам, которые не проваливали.

Однако мы крепко сдружились с Сергеем Иосифовичем по «Рассказам о Ленине», окрепли в боях за них, и он все-таки обратился ко мне.

Тут в беседах мы выяснили, что для нас уже просто немыслимо идти стандартным, накатанным, обычным путем в изображении Владимира Ильича, путем, где уже не только стоят бетонные верстовые столбы, но даже имеются светофоры.

Надо было искать новую форму фильма о Ленине.

Мы подумали о том, что это должен быть чей-то рассказ о тех временах, накануне первой мировой войны, когда Ильич жил в Поронино, в австрийской Польше. Рассказ должен был перемежаться диалогами в кадре. Гибрид диалогов в кадре и повествований за кадром.

Но чей рассказ? Мы долго бились, решали, перебирали возможных рассказчиков, пока вдруг не пришла на ум мысль, удивившая нас самих своей естественностью и простотой: рассказчиком должен быть Ленин. По обыкновению, я тут же сробел: ведь такого рассказа не только не существует в действительности, но и нет материалов для лексической ткани его. Однако Юткевич настаивал:

только Ленин! И никто другой. Больше того — никаких диалогов, говорил он. Только голос рассказчика — Ленина — за кадром. Фильм-монолог, так обозначили мы его для себя.

В мировой практике кинематографа были прямо-таки единичные примеры, когда весь фильм (художественный) шел под закадровый рассказ. Но ведь тут был не просто рассказ, а рассказ Ленина.

Как построить его. Как сыскать его стиль? Как создать его достоверность — правду слов, мыслей и интонаций?

Я взялся за это дело, как я уже говорил, оробев. Я изучал письма Ленина, его статьи, речи, его любимые словечки, язвительные и шутливые. Но этого оказалось мало. Я прочитал много книг, в которых фиксировался язык революционера и интеллигента высокой культуры того времени.

И вдруг, как говорится, все сразу двинулось, я что-то постиг в строе ленинской речи (а что — не знаю), она оформилась во мне, образовалась и укрепилась, и стал я писать его монолог без всякого напряжения, с каким-то внутренним восторгом.

Вероятно, Ильич рассказывал бы совсем по-другому (на что мне уже указывали знатоки его биографии, сердясь на меня), но во мне он рассказывал именно так. Так видел и слышал я рассказ Ленина. И так и писал его, каким он был во мне, как я его слышал.

Особенно сердил знатоков биографии некий иронический оттенок рассказа Ильича и, главное, как бы подтрунивание над самим собой.

Но мне особенно дороги именно эта ирония и это подтрунивание. В них вижу я что-то большое и важное для образа Ильича.

Кстати, чтобы быть объективным, скажу, что слышал уже и другие отзывы от людей, знавших Ленина: они говорили мне, что Ильич рассказывал именно так.

Бранили нас знатоки дат и азбучной биографии за многие вольности в этом фильме: Ленин в костеле, Ленин, читающий стихи, Ленин, раскрашивающий игрушки, Ленин, говорящий о том, что надо бы ему вступиться за любовь, и — о ужас! — Ленин, жалеющий, что у него нет детей... И не только Ленин, но даже Крупская!

Но дело-то в том, что все эти знатоки биографий и дат знают только п о в е р х н о с т ь жизни великого человека, только то, что, в лучшем случае, лежит в глубине на полметра. А это ничтожно малая глубина. Только искусство порывается взять поглубже и только ему, а не знатокам дат и цитат дано знать не одну лишь поверхность великого человека, но и его глубины. Сколь бы не соответствовали эти глубины поверхности, видимой ученому глазу.

Мы и старались уйти в глубину. Удачно или неудачно — этот спор решим мы с мастерами цитат не сейчас, а попозже; пусть скажет время.

Мы сделали Ильича таким, каким мы его видим и чувствуем.

Он — наш. Пусть для других он другой. Для нас он такой. Мы делали его с восторгом, страстью и увлечением. И какова ни была бы судьба картины потом — для нас эта страсть и этот восторг были прекрасны и дороги.

3

Я уже говорил, что мне везло с режиссерами — правда, работал я с очень немногими из них.

Повезло мне и в том, что я встретился как сценарист с С. И. Юткевичем. Мы легко понимали друг друга. Мы работали с ним без споров, кризисов, путаницы, стенаний и взаимных укоров, столь обычных в сценарном труде даже среди очень близких друг другу по творчеству людей. Причина этой работы без кризисов была в удивительном свойстве Юткевича в и д е т ь всю будущую картину в ц е л о м уже на сценарном этапе. Это был кормчий, который твердо держал руль в руках и который уже теперь, за столом, превосходно знал и то, что нужно ему (и картине), и то, что не нужно. Вот это и есть как раз то, что так необходимо в режиссерской работе со сценаристом и что так противостоит манере других режиссеров: пиши, мол, там разберемся, пиши! Пиши, мол, десять страниц, пятнадцать, какую-нибудь нужную строчку я оттуда и выужу...

Я не скажу, чтобы съемки Юткевича поразили меня, но его мастерство монтажа меня восхитило. Тот, кто думает, что монтировать фильм-монолог легче, чем фильм с диалогами,— просто смешон. Тут требуется разительное чувство спаянности слова и зрительных ощущений: то чувство кинематографической фуги, которое позволяет художнику соединять слова и зрительный ряд, казалось, вовсе далекие друг от друга, но

все же разительно близкие по-важному, поглубокому и дающие в соединении новый, внезапный смысл.

Не потому ли так плоскодонны и однозвучны бывают у нас документальные фильмы (порой и весьма хвалимые), что нет в них этой внезапности соединений, этой горячей реакции от совмещения, связи и столкновений зримого ряда и слов?

Итак, работалось нам хорошо. Но когда сценарий был кончен и показан сведущим людям, они нашли в нем много ошибок и, главное, много того, что недоосвещено, а должно быть освещено. Мы исправили, добавили и доосветили. Потом сценарий пошел к другим сведущим людям, и они сказали, что вот это-то осветили мы зря, а надо бы осветить совсем другое. Мы осветили и это. Добавили.

Потом мы поехали в Польшу, была зима, Варшава была вся белая, чуть морозная, и длинные ледяные сосульки свисали с ее черепичных крыш. И были сосульки и на костелах, и на старых домах, уцелевших после войны, и на домах-модерн, и все вокруг было чуть морозное — и шляпы, и окна кавярен и святые угодники на площадях, на припорошенных постаментах.

Мы жили в гостинице, рядом с университетом, недалеко от старого города, Старого Мяста, где стоят разноцветные домики с резными дверями подъездов и жестяными рыбами и цветами на пиках над тротуарами. Все было прекрасно, безмерно прекрасно и удивительно, но нам-то было не по себе. Сценарий был показан сведущим людям в Польше, и те сказали нам, что польскую линию мы осветили не так, что надо ее переделать и следует осветить и добавить вот то-то и то-то... И вот в две недели этого варшавского января, который останется в моей памяти навсегда, мы переделали польскую линию, и осветили все по-другому, и добавили то, что следовало добавить.

Потом повезли сценарий в Москву, но сведущие люди там были опять недовольны и все говорили, что надо добавить, переосмыслить и доосветить.

Не знаю, чем все бы это закончилось, если бы (нет, честное слово, мне везло в кино!) нам вдруг не дали двух консультантов (одного — у нас, а другого — в Польше), которые как-то разом поняли, что все уже выявлено, добавлено и освещено и надо не только не добавлять, но, наоборот, сокращать, стушевывать грубость акцентов, убрать цитатность; что нужно не освещать, а искать совершенно иное — четверть света, четверть тонов.

Имена этих консультантов — В. Т. Логинов (СССР) и В. С. Найдус (Польша). Они не только помогли нам — они спасли сценарий, а следовательно, и фильм. Они давали нам замечания такой конкретности и такого понимания художественной стороны дела, что все это сразу шло в работу... Да, повезло, чертовски нам повезло! Спасибо вам, товарищи Логинов и Найдус!

Должен сказать, что и всю эту невероятнейшую работу со сведущими людьми мы с Юткевичем провели столь же дружно и ладно, без кризисов и стенаний.

Стонал лишь я, да и только тогда, когда думал — да может ли осуществиться фильм, построенный на одном монологе? Я даже сделал резервные диалоги — на всякий случай. Сомневался не я один.

Не отступлю от правды, если скажу, что сомневалась вся группа. Сомневался и М. М. Штраух — так он мне говорил.

Не сомневался один Юткевич. Он категорически отказывался снимать «резервные диалоги», несмотря на все мои мольбы. Он видел картину. Он видел фильм-монолог. Он был единственным, кто его видел.

Хорош или плох этот фильм — но он прежде всего принципиален. Это Ленин, такой, каким вы его еще не видели. Хорошо это или плохо — опять не знаю, скажу лишь одно: мне было легко и захватывающе писать этот р а с с к а з. Да, р а с с к а з — это было что-то новое, необычное, он давал поразительные возможности, которые бы в диалогах потребовали огромных и сложных сцен. Он упрощал, но и усложнял. Усложнял потому, что говорить за кадром общеизвестное невозможно.

Искусство — это всегда то, чего не найдешь ни в учебниках, ни в общеизвестном, сколь ни старались бы, чтобы оно говорило то, что в учебниках, и то, что общеизвестно.

4

Однажды, когда мы работали в Татрах, в Закопане, я, проснувшись дождливым утром, почувствовал вдруг, что комната завертелась, пошаталась чуть-чуть, потом опять завертелась, а потом все потемнело у меня

в глазах. Но и в потемневших глазах продолжало вертеться.

Вызвали «скорую помощь», приехал молоденький доктор, прослушал меня, узнал, сколько мне лет, покачал головой и долго потом говорил мне что-то по-польски ласково, утешительно. Но из этой ласковой утешительности я, не понимая польского языка, понял отлично, что это первый звонок и что пора закругляться.

Пора закругляться! Уже? Бог ты мой, сколько же я недоделал и не закончил в жизни. Не хватило времени!

И если подумать, то сколько вообще мое поколение не закончило, недоделало в искусстве. Да, не хватило времени!

Сперва потому, что, по известным всем обстоятельствам, поколение это делало не всегда то, что могло бы сделать. И делало в сотую часть своей силы.

А затем потому, что когда стали работать так, как хотелось, уже почти не осталось срока.

Сколько я видел людей огромных, возможно, великих людей невыполненной биографии! Может быть, таким человеком был Бабель. Или Олеша. Или Андрей Платонов. Или Василий Гроссман.

Я видел их, многих знал близко, и близко с ними говорил, и не могу отвлечься от чувства, что, может быть, я говорил с г р о м а д н ы м.

Я писал в этих «Рассказах о том, что прошло» только о кинематографе. Но это всего лишь начало. В планах моих написать о работе моей журналиста и литератора. Там расскажу я о тех, о ком выше упомянул.

Однако́ и в рассказах о кинематографе я не упомянул большого числа людей, с которыми вместе работал, помногу встречался и которые мне кажутся замечательными. Не упомянул я и тех, с которыми не работал, но которые уже тем, что они работали где-то рядом, влияли и на мысли и чувства мои, на жизнь мою и работу.

Ведь поколение, даже если ограничить его всего лишь людьми искусства,— это волна людей, видевших одинаковое, и мысливших, и говоривших о нем. И ты только часть волны.

И самое скверное, что я не сказал здесь о собратьях моих по профессии — о кинодраматургах. Не сказал потому, что не хотел ограничиться пятью строчками перечислений. А написать подробней не мог, как не мог подробней писать о многих и многих актерах, художниках, операторах, режиссерах: я знал их порой хорошо, но не настолько, чтобы писать о них.

Скажу лишь так.

Первые писатели-сценаристы пришли в кино, когда самое слово «сценарист» произносилось серьезными литераторами с полуусмешкой. Пришли и остались. И прошли с нашей кинематографией весь ее долгий, славный и трудный путь до конца, разделив по-братски с ней ее победы и поражения.

Вместе со своими товарищами, режиссерами и операторами старшего поколения, они делали фильмы о мире и о войне. Они писали и о годах гражданской войны и о годах строительства, о рабочих, колхозниках, интеллигентах, о заводах и о земле... Все из нас знают, как трудно было увидеть, понять, написать то, что еще ни разу не отображалось в тогдашней литературе. И как невероятно трудно было переложить все это огромное, строящееся, грохочущее на язык кино, казалось, совсем не приспособленный к этому. Но все это они делали, пусть с ошибками и просчетами.

И если, действительно, хорошую картину можно приравнять к победе на фронте, то во всем том огромном, что создано нашим народом, есть доля их сердца, их мозга, их души. Это вправе сказать о себе вся наша кинематография, вправе сказать и кинодраматургия.

●

Я уже спрашивал себя в этой книге — прав ли я как писатель, что ушел из прозы в кино?

И ответил тогда на этот вопрос достаточно бодро. Да, в течение долгих лет я был верен кинодраматургии. Удача сопутствовала мне в кино. Я не терпел тут больших крушений даже в самые грозные времена. Я всегда, или почти всегда, делал фильмы о том, что было мне по душе и захватывало меня. Я стремился делать сценарии, как писатель. Без скидок.

Я работал в отрезок времени, когда оружие киноискусства было еще наивным и слабым, когда, невзирая на свою непомерную славу и рост, кино оставалось младенцем. Ныне это оружие обогатилось до чрезвычайности. В нем уже есть те сила, мудрость, обширность и тонкость, которые вскоре сделают его величайшим искусством.

Я был верен кинодраматургии. Честно и безраздельно. И все же сейчас я вернулся к прозе.

Я взялся за прозу, чтобы написать об одном пожилом, весьма пожилом человеке. О старике. О днях его и о его вечерах, о том, что он думает и что он ест. О его комнате, детях, соседях, болезнях, обо всем, что есть мир старика — немощный, слабый, зоркий, бескрайний. О смехе его и слезах.

Конечно, я мог бы писать о своем старике и для кинематографа. Несомненно!

Но — не могу сказать почему — моему старику как-то просторней, свободней, спокойней, обширней в прозе. И не у всех на виду.

Вот я и пишу. Пишу не спеша, по-тихому, не думая ни о режиссере, ни об актерах, забывая о сроках. Так — пишу и пишу.

Вот и все, о чем я хотел сказать в этой книге.

И еще я хочу сказать, что работник искусства не может трудиться, если семья не побуждает его идти и идти, как бы не было отчаянно трудно. Мне повезло и тут. Жена моя всегда помогала мне. Она не писала вместе со мной, нет (хотя есть и такие жены), но мы были вместе всегда — и в радостном и в отчаянно трудном. А это больше, чем писать вместе.

И вот теперь, когда я говорю ей о том, чего не успел и, вероятно, уже не успею сделать, она говорит мне: успеешь! И я начинаю верить.

Может быть, вправду успею?

А может быть, нет.

Ведь, вообще говоря, надо вовремя закругляться.

И в жизни, и в воспоминаниях.

ОТ РЕДАКЦИИ

Вот и закончилась публикация глав из будущей книги Е. И. Габриловича «Рассказы о том, что прошло». Вернее сказать, автор «скопил» книгу на страницах нашего журнала. Поэтому и растянулось во времени ее печатание — первая глава появилась на наших страницах в № 10 за 1963 год. Интересующийся читатель сможет через некоторое время прочитать воспоминания Габриловича, собранные воедино: эту книгу намерено выпустить издательство «Искусство».

Большая работа видного советского кинодраматурга над воспоминаниями закончена. На наш взгляд, это не просто воспоминания. Это глубокий анализ некоторых творческих проблем на примере собственных сценариев. Это раздумья художника о связи его искусства с жизнью, о возникновении художественных образов. Это книга спорящая, отстаивающая определенную систему взглядов в кинематографии.

И мы с некоторой грустью расстаемся с возможностью публиковать материалы, вызвавшие большой читательский интерес. Но вопреки утверждению автора о том, что «надо вовремя закругляться», мы уверены — наши читатели и зрители еще долго, очень долго будут иметь возможность читать и сценарии Габриловича и его интересные статьи.

Нет, не время закругляться, дорогой Евгений Иосифович! Мы желаем вам много здоровья, а замыслов, насколько нам известно, вам не занимать.

Новые фильмы

Инна СОЛОВЬЕВА

Люди, память и история

За стеклом была полная тьма, оно казалось черным. Когда из темноты выстрелили, пробитое пулей стекло ослепло, налилось мертвой белизной. Комната была большая, с давно беленными кирпичными стенами. Горела свеча, пожилой человек в холщовой рубахе сидел за счетами. Окно приходилось у него за спиной. Человек знал, что не в одну ночь, так в другую придут, чтобы попробовать убить его, револьвер лежал у него под рукой, дулом он поправил нагоревшую свечу. В пустоте этой большой комнаты с единственным столом была своего рода обжитость; и в одиночестве и в страхе этого немолодого мужчины тоже была привычность. Спокойный страх, нормальный страх жизни под угрозой.

На этот раз из окна действительно выстрелили, человек упал лицом на канцелярский стол, стрелявшие поняли, что попали, вошли в дверь, уже не сторожась, запрокинули упавшему голову, тот был в самом деле мертв. Один из вошедших вырвал несколько листов из большой конторской книги, над которой корпел убитый, зажег, огонь был легкий, бумажный, в нем не было силы. Вошедшие перевернули стул, мертвый упал на пол навзничь.

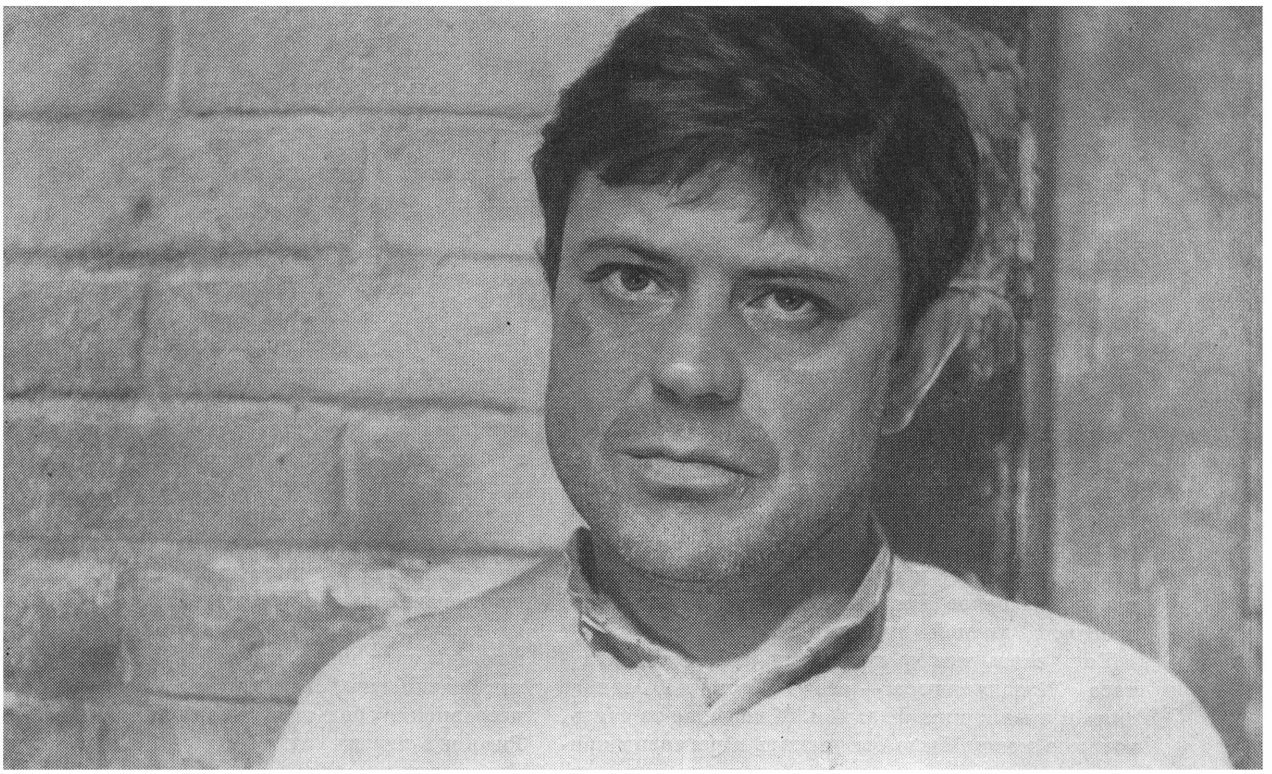
Вошедшим в общем нечего было делать в этой комнате, им было бы легче, если бы они пришли сюда пьяными, но в лесу не оставалось уже ни хлеба, ни чего другого, только оружия было вдоволь, они даже не забрали револьвера, как не тронули круглой печати. Револьверу и печати предстояло перейти к тому, кто займет место в конторе сельсовета после старого Локиса, который тоже у кого-то их принял. Они убивали пятого председателя за год. На стене было огромное пятно с подтеками. Наверно, в один из прошлых приходов кто-то разбил об стену бутыль канцелярских чернил, бросил с размаху: стало легче, как легче становилось, если палить в воздух или горланить песню — горланить для убитого, что тебе плевать на него, для тех, кто слушает, не выходя из изб, для себя. Сейчас они не пели и не стреляли.

Тело было большое, там, где его проволокли по песчаному косогору до середины деревни, остался широкий и за ночь не совсем оплывший след. С обувью в лесу, наверно, тоже обстояло плохо. Старый Локис лежал разутый. Лицо его успело приобрести ясность смерти. Женщина спешила к нему от дома. Было утро, кто-то успел ей сказать. Она бежала так, будто бежит уже давно и еще столько осталось, будто расстояние от него до нее огромно и не уменьшается. Младший сын отстал или боялся нагнать ее. Жена Локиса легла на песок рядом с мужем, простоволосая, в одной холщовой рубахе, босая. Потом она подвинулась к нему немного ближе, чувствуя его чужое тело, пытаясь помочь ему не быть чужим.

С этого начинается фильм Витаутаса Жалакявичюса*. Он же написал сценарий. Название было сперва «Террор», потом — по имени героев — «Локисы», «Медведи». Теперь картина называется «Никто не хотел умирать». В самой смене титульных строк нет ничего особенного, название, бывает, варьируется и просто так. Все же фильму Жалакявичюса нужны все три его заглавия.

Нужно заглавие «Никто не хотел умирать», вроде бы и не идущее своей намеренно простодушной и личной нотой к яростно объективному строю материала, нужно, потому что речь здесь о движении «простого человека» в напряженном силовом поле истории. При этом у каждой личности свой заряд, своя отдельная деятельная

* «Никто не хотел умирать». Сценарий и постановка В. Жалакявичюса. Оператор И. Грицюс. Художники В. Калинаускас, А. Ничюс. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператоры Ю. Батунерис, Д. Ожеховас. Редактор Г. Кановичюс. Литовская киностудия, 1965.



Никто не хотел умирать.
Д. Банионис—председатель Вайткус

На первом плане: И. Шаблинскас — отец Вайткуса,
Д. Банионис — Вайткус

Д. Банионис — Вайткус,
В. Артмане — Она

мощь. Могучая простота натур. Эпическая полнота жизни в каждом. Экранные события чрезвычайны, им предшествовали в жизни героев долгие месяцы постоянной опасности, но никто не доведен до края. Ни в ком нет истерии, надрыва. Ни в старом Локисе, председателе сельсовета, который ждет покушения и которого убивают в самом начале, ни в Юозапасе-«Домовом», который послал к нему убийц, как к четверым председателям до него, и которого тоже убьют, но уже в конце. Этих людей хватит надолго, они практически неисчерпаемы, никто не хотел умирать.

И нужно заглавие «Локисы»: сага о Локисах. Сага, с ее сращением подлинности и эпичности, когда дела людей, записанные от шага к шагу, не теряя ничего в мере конкретного, оказываются едины песенному и сказочному, через это песенное и сказочное как бы освобождаясь от своей кровавой личной памятности.

Есть связь между смежными работами Витаутаса Жалакявичюса — его «Хроникой одного дня» и нынешним фильмом. И вовсе не та связь, которую можно было бы уяснить в рецензии примерно так: режиссер извлек уроки из критики, отбросил модную разорванность композиции, понял все преимущества простоты и воспользовался ими, на сей раз ведя рассказ в его естественной последовательности. В том-то и дело, что разорванность композиции «Хроники одного дня», ее равно мучительная для героя и для зрителя двойная, тройная, многократная «экспозиция времени», когда естественно-непрерывное течение одного дня то и дело становится прерывным, и на машине, на которой ты спешишь к сегодняшнему аэродрому, тебя может мгновенно занести на какой-то молчащий хутор сорок пятого года, когда тебя ежесекундно настигают не то чтобы воспоминания, а какие-то приступы памяти, какие-то воскрешения умерших и неумерших вчерашних реальностей,— в том-то и дело, что разорванность композиции «Хроники одного дня» возникала не по капризу моды, а по необходимости творческого задания, по требованию неотступной авторской темы. Она была именно неотступна, эта тема. И в другом, не осуществленном пока сценарии Жалакявичюса «Ave vita» (мне довелось с ним познакомиться на Литовской киностудии) она, по-прежнему держа под своей властью художника, вновь потребовала того же решения, и там человек, идущий по сегодняшним улицам Вильнюса, в то же время ступает по камням своей дороги двадцатилетней давности, повторяет свой марш в колонне обреченных, которых ведут на расстрел куда-то за город.

Эта совмещенность времен, прошлого и настоящего, в острой и личной минуте героя, этот страдальческий дар — дважды, вопреки мудрости изречения, входить в одну и ту же воду потока, эти возвраты, наплывы, вопрошания памяти, диалоги с ней — все это составляло суть и образную плоть «Хроники одного дня». Для автора ее в каждом сегодняшнем поступке человека, как и во всем сегодняшнем мире, то и дело проступали наружу подпочвенные воды прошлого, выступали на поверхности дня каким-то странным узором пятен.

В этой картине с ее одержимостью диалектикой памяти, прозрением возникали иные мысли кроме мысли о личной ответственности каждого за нынешний день или о тяжелых духовных последствиях однажды совершенного личного отступничества. В приступах памяти Римши, когда небо переворачивается в глазах человека, распяленного на козлах, и слышен до кошмара достоверный, ноющий звон пилы, которую пробуют перед тем, как распилить его, живого, выступает нечто несравненно большее, чем просто воспоминания Римши о пережитом вместе с Муратовым. И другие врезки прошлого в хронику нынешнего дня— этот самый послевоенный литовский хутор с его истоптанной пустой землей, секундно возникающий на экране, и краткий гул безнадежного сражения в испанских горах — это тоже нечто большее.

День, хронику которого снимал Жалакявичюс, оказывался в конце концов не только днем в череде личных дней одного и другого героя, но и днем истории, который обусловлен ее трагизмом — естественным и оттого не меньшим.

Естественный и оттого не меньший трагизм истории стал стихией следующего фильма Жалакявичюса. Поэтому ему нужно его заглавие «Террор», заглавие, датирующее его, отдающее его события в собственность истории. Речь об осени в Литве после войны, речь о трагических узлах времени, затянувшихся туго и рассекавшихся с кровью и страшно.

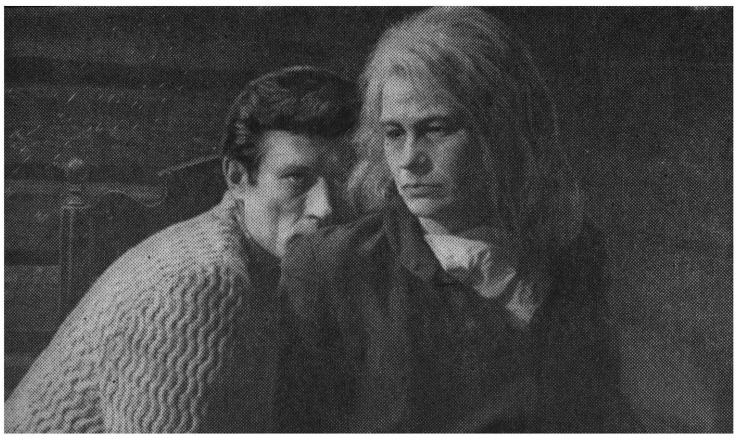
Интерес литовского кинематографа к этой поре настойчив, можно вспомнить хоть «Канонаду»), где обстоятельства примерно те же: сражение только что прошагало по земле, ушло дальше, а земля осталась, и нужно решать, как на ней жить.

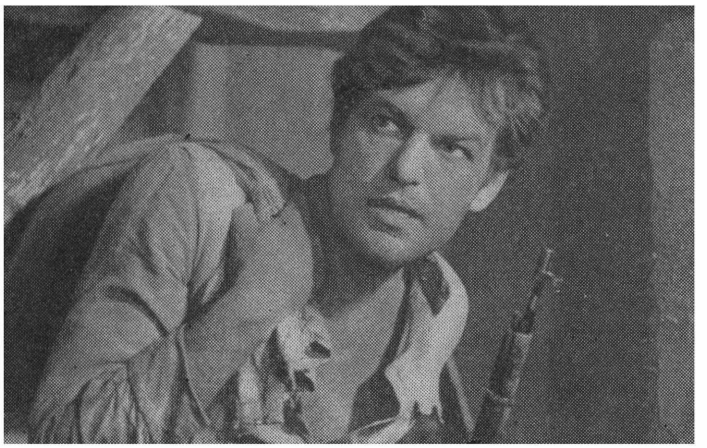
В «Канонаде» есть сюжетная данность: поле и дорога вокруг села заминированы, битком набиты спрятанной готовностью взрывов. Нельзя начать пахать, пока эти мины не подорвутся или не будут обезврежены. Сюжет в «Канонаде», так сказать, метафора темы.

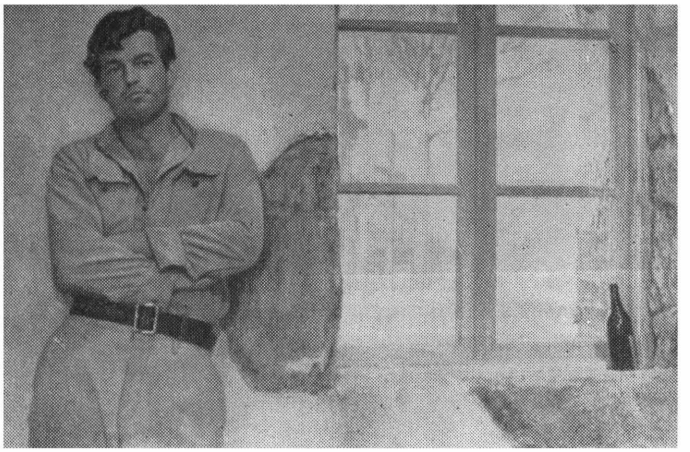
«Никто не хотел умирать». Б. Оя—Бронюс

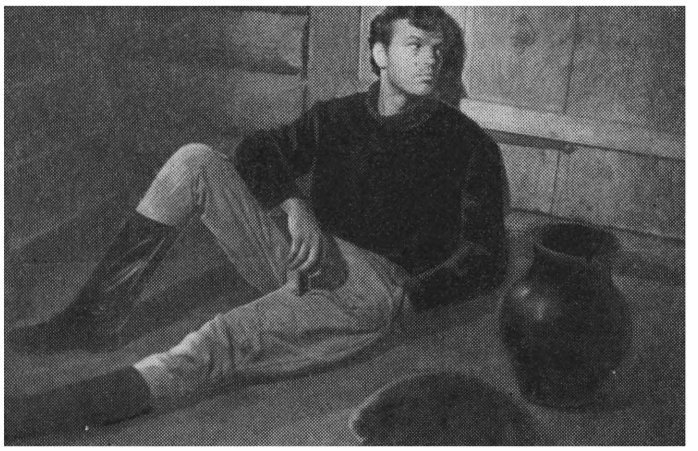
Б. Оя — Бронюс, Е. Шульгайте — мать

А. Масюлис — Миколас, Б. Оя — Бронюс









«Никто не хотел умирать». Р. Адомайтис—Донатас

В земле, в самой земле деревни прошедшие годы заложили скрытые угрозы тому, что заново на этой земле должно начаться.

В новом фильме Жалакявичюса таких с ходу читающихся метафор нет, но все-таки речь здесь примерно о том же. Есть лесовики, которые шлют в деревню не слишком четко написанные письма: будешь пахать землю для Советской власти, убьем. Бумажка мятая, почтальон берет за нее с адресата рубль доплаты, потому что письмо без марки, рисунок — череп — почти смешной в своей старательности, но людей действительно убивают. И есть Советская власть: вот эта самая контора, где уже убили пятерых, этот самый мужик, за полночь что-то подсчитывающий, держащий ученическую ручку набрякшими пальцами, разбитыми десятилетиями крестьянской работы, такой же старожил литовского села, как те, в лесу по соседству.

Деревня глухая, дворовые постройки здесь сбиты друг к другу тесно, а двор от двора далеко, и до соседней деревни вовсе далеко. Все происходящее здесь приобретает остроту внутреннего, личного дела, разрешается на месте и круто.

Собираются братья Локисы, сыновья убитого отца. Как в песне с эпическими повторами. Младший едет за старшими, зовет их — сначала одного, потом второго, потом третьего. Ничто не сокращено.

Грузовик со свежим тесовым пустым гробом подъезжает к решетке госпитальных ворот, похожих на монастырские. Очень светлый и неяркий день. Отдельность этого мира за воротами — мира с вынужденной, чуть тяготящей и чуть приятной для отвоевавшихся людей приглушенностью, замедленностью. По радио — лихая военная песня про казаков, но она не пущена на полную мощность, словно стесняясь сама себя здесь, где осторожно учатся ходить на простреленных ногах или занимаются лечебной физкультурой солдаты в жеваных байковых халатах и тапочках. Госпитальная сестра уйдет в глубину кадра, у кого-то спросит, не видали ли Бронюса Локиса, кто-то из раненых покажет, где он, а в кадре все время остается тихая глубина жизни, очень неторопливой, очень своей.

Потом Бронюсу сказали, что убит отец. Потом грузовик подъехал к реке, где наводят мост. И Донатас Локис побежал к берегу, прыгая с бетонной опоры на опору, хохоча соскочил в воду, как есть, в сапогах, торопясь, в брызгах. И ему тоже сказали.

Потом тот же грузовик проезжает по узкому асфальту к низкому зданию уездной школы, останавливается перед ее окнами, как останав-

«Никто не хотел умирать». И. Будрайтис—Ионас

ливался перед решеткой госпитальных ворот. Средний сын учитель Миколас Локис не позволил себе ничего при ребятах, попросил братьев немного подождать, потом все-таки прервал урок, дети разошлись с обрадованным шумом, деревянно простучали крышки парт.

Потом все четверо братьев везли гроб домой. В лесу на широкой плотной дороге меж расступившихся стволов, около одного из них, к которому приколочен похожий на дощатую скворешню домик с пригорюнившимся деревянным Христом, их коротко обстреляли из засады. Они легли на дно кузова, а Донатас, поставив винтовку на гроб, как на бруствер, отстреливался наугад. Потом они приехали.

Четверо сыновей собираются, чтобы проводить отца в землю, найти убийц, покарать их. Младшие сыновья угрожают смертью односельчанину, бывшему бандиту Вайткусу, если тот за три дня не назовет им убийцу — он должен знать его или во всяком случае тех, кто его знает. Этого же Вайткуса ставят на место убитого председателя. Не потому, что ему доверяют, а потому, что его хотят заставить сделать окончательный выбор— быть с теми, кто осуществляет Советскую власть, или с другими — кто воюет против нее. Окончательный выбор ставят перед своим бывшим товарищем и бандиты. Вайткус должен помочь им устроить засаду на мельнице, лесовики хотят взять муку и перебить «медвежат», молодых Локисов.

Мы сказали, что все происходящее в деревне Локисов приобретает остроту внутреннего, личного дела. Защита деревни от бандитов. Месть сыновей. Но картина Витаутаса Жалакявичюса, в которой есть все это, об ином. Режиссера интересует острота исторической ситуации, а не ситуации личной.

Если на одном из героев фильма, на Донатасе, лежит тяжесть трагической вины, то именно потому, что он действует в исторической ситуации, как бы присваивая ее, воспринимая ее лишь как ситуацию личную и в таком качестве пробуя ее разрешить.

В архитектуре этого сурово рассчитанного и возведенного фильма «несущей» становится сцена в лесу, все у того же ствола, отмеченного придорожной иконой, где Донатас придержит лошадь и велит сойти с телеги связанному Апуокасу, парню, который — Донатас теперь знает— убил старого Локиса.

«Никто не хотел умирать»

До этого был бой на мельнице, многих перестреляли, Апуокаса взяли живым, везут в город, должны судить. Донатасу до общего суда нет дела. Он хочет сам.

Винтовка дала осечку, и парень, переминавшийся под тычками Донатаса, под его окриками «Беги!» — Донатас не мог стрелять в человека, растерянно стоящего перед ним, доступного пуле,— парень, только чуть отступавший с дороги, теперь побежал, срывая дыхание, резко петляя, останавливаясь и почти падая с разбегу. Донатас упустил его.

В картине Жалакявичюса событиям, психологической точности и философской мысли не тесно вместе, они соседствуют в каждой экранной секунде. И сцена в лесу, ключевая в дальнейшем движении фабулы, резко точная в передаче душевного состояния обоих парней, напряженных и взвинчивающих себя в минуту, когда один собирается с силами, чтобы убить, а другой, чтобы встретить пулю,— сцена эта содержательна еще и философски, социально. Не случайно следствием ее будет иная сцена, когда старшие братья в низкой деревенской горнице станут судить младшего и осудят, и Донатас примет их осуждение. Примет не только потому, что его виной Апуокас остался в живых и для всех возросла опасность. Бронюс и Миколас не скажут этого впрямую, но они знают, что младший действовал не так, как должно было; действовал «от себя», от собственного лица и для себя, между тем как для остальных, при всей полноте их личной активности и личной ответственности, происходящее — не кровная месть, не личные счеты, а счеты истории, и сводить их только так — как счеты истории — и возможно. Иначе они неразрешимы.

Поэтому на Донатасе вся тяжесть трагической ошибки и трагической вины.

Витаутас Жалакявичюс избрал принципом своего фильма емкость образа при его неразложимости и неметафоричности. У «эстетического вещества» его картины редкостно высокий удельный вес, материал плотен и труден в обработке. Кажется, что режиссер работает над ним, как можно работать над камнем, выявляя форму, в нем изначально заложенную. Соотношения частей здесь не то чтобы просты, но единственны, других не может быть. Отсюда тяжелый покой композиции, ее повествовательность и внятность.

Трудно было себе представить, что можно так предметно, так медлительно, так обстоятельно изложить историю поисков убийцы, засад, боев. При этом между фабулой и стилистикой картины нет разрыва.

Режиссер и оператор Ионас Грицюс не ищут разного света для житейского и фабульного — все обладает равной значительностью и несомненностью. Все называется с равной сухой полнотой. Именно что называется: камера Грицюса не знает красочных эпитетов, чуждается живописности и уподоблений, как чуждается и каких бы то ни было эмоциональных ударений.

Мы видим дерево живого ствола, гроба и бревенчатого дома, песок могильного холма, на котором черенком лопаты оттиснут крест, свежевспаханный косогор, песчаный островок на мелкой лесной реке, высокую бесцветную траву, подсушенную осенью. Просто видим.

Режиссеру на этот раз стала необходима камера именно этого оператора с ее врожденной объективностью и покоем размышления. С ее врожденной же несимволичностью, когда Грицюс может подряд снимать землю пашни и землю могилы так, что здесь не будет ни дешевой, ни дорогой метафоры, а будет просто разная земля.

Мы сказали о несомненности всего на экране. Но тут нет никакой мозаики житейских мелочей, привычно обеспечивающей достоверность. Фильм точен и вещественен, но иной точностью и иной вещественностью. И если в пейзаже Грицюса, всегда освещенном ровно, светло и внятно, в повествовательности его обнаруживает себя поэтика саги, то и в предметности фильма — едут ли телеги к мельнице или к кладбищу, проходит ли Бронюс Локис деревенской улицей до плетня, за которым у врытого в землю стола пьют самогон усталые спокойные мужики, везут ли крепкие лошади изувеченный грузовик лесной дорогой — опять же узнается сага, особая сила ее назывательности, ее эпической протокольности.

Вот, скажем, в исландской «Саге о людях из Лаксдаля» писец XIII века так же зримо и так же без единого сравнения описывает путь людей, отправляющихся убить врага. Слово тут лишено обертонов, призвуков, мощно однозначностью. На выгоне две хижины, в одной кладовая, в другой спит с женой человек, на которого собираются напасть. Голоса подошедших будят их, муж просит жену уйти; Гудрун хочет остаться. «Болли отвечал, что здесь он хотел бы настоять на своем, и так и случилось, и Гудрун вышла из хижины. Она отправилась вниз с откоса к ручью, который там протекал, и начала стирать полотно». Завязывается бой. Болли убивают. «Гудрун вернулась с ручья, и завела беседу с Халльдором, и спросила, что произошло между ними и Болли. Они рассказали ей все так, как произошло».

Это формула поэтики саги, ее цель — рассказать все так, как произошло, ничто ничему не уподобляя, явив в своей единственности.

«Гудрун была в платье и в узкой безрукавке из шерсти, и на голове у нее был большой платок. У нее был передник с синей вышивкой и бахромой внизу. Хельги, сын Хардбейна, подошел к Гудрун, приподнял край передника и вытер им кровь с копья, того самого, которым он пронзил Болли. Гудрун посмотрела на него и улыбнулась в ответ на это. Тут Халльдор сказал:

— Это ты сделал скверно и зло.

Хельги попросил его не возмущаться этим.

— Потому что я думаю,— сказал он, — что под этим передником живет мой убийца.

Тут они вскочили на коней и ускакали. Гудрун проводила их в путь и некоторое время с ними говорила. После этого она вернулась обратно».

Предметность фильма Жалакявичюса под стать предметности этого свежевыстиранного холодного полотна, которое Гудрун приносит от ручья, этой синей вышивки и бахромы на ее переднике, о который вытерто копье. Так сняты здесь мешки с мукой, скользящие по оцинкованному желобу с верхнего этажа мельницы на нижний, мучнистая белая пыль, которую подымают выстрелы и которой выбелены после боя живые и убитые. Так снята здесь отмель на реке, где жмутся не доехавшие до мельницы испуганные крестьянские кони, подрагивающие всей шкурой при пальбе. Так снято здесь высокое, рыхлое, еще по-летнему легкое сено, когда вдоль по нему оседает насмерть раненный Юозапас, держа руками простреленный живот, с выражением муки и несказанного удивления перед силой этой муки на лице: «Ты не знаешь, какая боль». И стоящий в дверях полуразваленного сеновала убивший его старший из сыновей Локиса смотрит на него и говорит: «Не знаю».

Еще несколько лет тому назад этот фильм скорей всего был бы снят в противопоставлении вечных истин жизни, ее простейших начал — необходимости сеять, пахать, рожать — и сил, всему этому мешающих. В картине Жалакявичюса есть и пахота, и рождение ребенка, и яблоко, качающееся над землей, на которой двое любят друг друга. Но все это никак не метафора вечных «простых истин» жизни. Витаутас Жалакявичюс, как представляется нам, вообще мало верит в простые истины, истина для него сложна. Она в самом деле сложна.

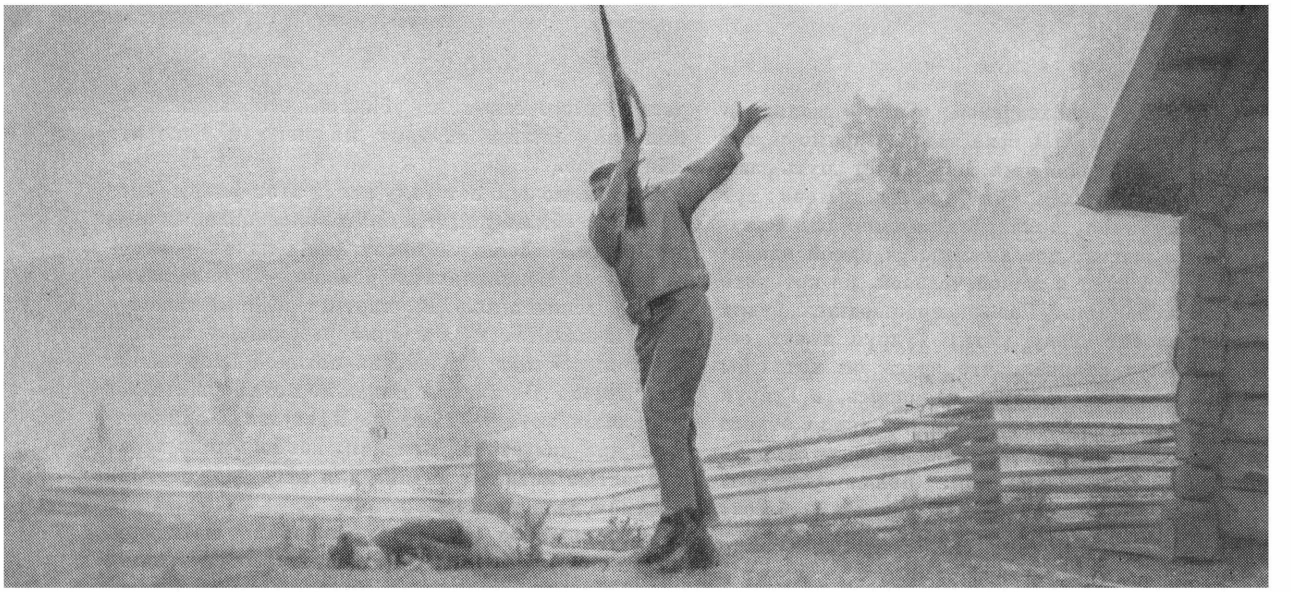
Жалакявичюс сейчас разлюбил метафору, должно быть, потому, что боится узости всякого иносказания; хочет назывательной прямоты речи, когда все значит-то и столько, сколько значит. Равно себе и в этом неисчерпаемо.

Режиссер намеренно разрушает самую привычность метафорического восприятия. Так Бронюс, проснувшись поутру под яблоней, доедает большой, чуть потемневший огрызок антоновки.

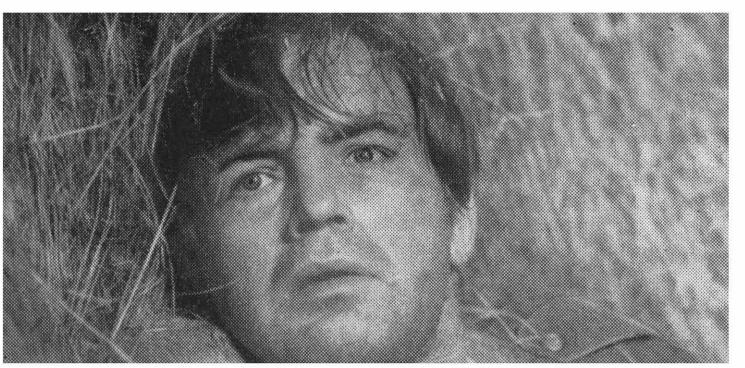
Быт интересует Жалакявичюса вовсе не как заповедник вечных истин, быт его интересует как живая среда истории.

История стоит здесь за всем, за каждым. За человеком с немецким автоматом и нашивками старой литовской армии, который приходит из леса убивать. За странно тихой ухмылкой Юозапаса — Л. Норейки, деревенского святого и самогонщика, когда он в ответ на фразу Бронюса —

«Никто не хотел умирать».
В. Артмане — Она



«Никто не хотел умирать».
Сверху вниз: И. Будрайтис — Ионас; Б. Бабкаускас — Марцинкус (слева); В. Томкус — Апуокас; Л. Норейка — Юозапас



на что остается надеяться обложенным в лесу бандитам и их главарю «Домовому» — произносит: как знать, может быть, на то, что о нем сложат песню?.. И за песней повстанцев 1863 года, которую поют Донатас и Ионас Локисы, подбадривая себя громкостью собственных голосов на пристрелянной дороге. И за солдатской усталостью Бронюса. И за многое знающей мужицкой недоверчивостью, за этой обдуманной непонятливостью и неповоротливостью, с какой слушают Бронюса односельчане, соображающие что-то свое за своей выпивкой, с их щетиной на щеках, огрубевших от всегдашнего бритья тупой бритвой. Здесь все — итог прожитого и тот материал, с которым истории приходится иметь дело сегодня.

Фильм «Никто не хотел умирать» историчен. Определение затертое, притом что историзм — качество редкое и неотрывное от трагедийности искусства.

У истории свои отношения с прошлым — иные, чем у памяти. История в конечном счете освобождает человека от нестерпимости и неразрешимости личной памяти, когда пережитое и владеет тобою с угнетающей властью и в то же время ты не в силах уберечь его от разрушительного оскорбляющего забвения. Но, давая катарсис личной памяти, освобождая от нее, история — антитеза забвения: она все вбирает в себя, вводит все в вечный и общий состав движущегося человеческого бытия.

И Жалакявичюс снимает свою деревню в песках, с бревенчатой теснотой ее дворов, с плачем ее похорон, с россыпью ее перестрелок, со старой жестью вывески глухонемого сапожника, которого бандиты вешают в отместку его сыну, с длинными холстами, расстеленными отбеливаться над речкой, — снимает эту деревню так, чтобы кровь и события ее ощущались уже словно бы вобранными очищающей шириной истории, введенными в тот самый вечный и движущийся ее состав.

Эпичность — выражение, столь же рецензентски затертое, как и слово «историзм», превращаемое из эстетической категории в комплимент. «Эпический» пишут там, где надо бы сказать — большой, двухсерийный, широкоформатный, обильный массовками. Желающий явить на экране все сразу в некоем патетическом обозрении. Между тем эпос — если припомнить великие его памятники — к всеохватности как раз не тяготеет. Троянская война, о которой идет речь у Гомера, была лишь эпизодом в вековой распре, а двадцать четыре песни «Илиады» к тому же разворачивают лишь эпизод эпизода, гнев Ахилла, не решавший судьбы ни осажденных, ни осаждающих. В «Песне о Роланде», вместо того чтобы — как сказали бы теперь — раскрыть весь исторический масштаб созидания империи Карла Великого, взят неудачный поход в Испанию и ничего, в сущности, не значившее поражение в Ронсевальском ущелье. Автор «Слова о полку Игореве» обращается к князьям Игорю и Святославу, но не к тем Игорю и Святославу, которые признаны великими фигурами времени, а к лицам второстепенным, к походу эпизодическому: на Каяле не решались судьбы Руси, это не Калка и не Куликово поле. Эпос есть «выкрупнение» отдельного эпизода исторически содержательного времени с сохранением главного соотношения сил времени. Это и сообщает эпизоду масштаб, это и дает эпизоду такие внутренние пропорции, что на экране восприятия поколений, отстоящих от эпических событий на века, события эти обретают свою растущую монументальность, сохраняя всю свою конкретность. Мы знаем, что у Ахилла волосатая грудь, что ребенок Гектора плачет, напуганный гривастым шлемом отца, и отец, сняв шлем, подкидывает сына, и тот смеется.

Как и выходящий одновременно с ним к зрителю и близкий ему в трагедийно-познавательном пафосе «Первый учитель» Андрея Кончаловского, фильм Жалакявичюса эпичен. Короткий, он бесконечно расширяется в восприятии.

Эпизод. Одна деревня. Крестьянский дом, где особенно заметен высокий рост молчаливо входящих мужчин. Целуют руку покойнику, потом проходят в комнату, где лежит мать, ей тоже целуют руку. Стол в сельсовете, за которым оказывается Вайткус, со стола еще не сметен легкий пепел от сожженной ночью бумаги. Вайткус пробует сдуть его, садится за стол, как человек, собирающийся всерьез поработать, потом делает какой-то отчаянный, диковатый, почти шутовской жест, он может значить: хватит, сыт по горло, баста! Может значить: пристали с ножом к горлу! Может значить: прирежут меня тут, чик по горлышку, и вся недолга...

Как камера Ионаса Грицюса, снимающая ландшафт, дом, дорогу, не знает эмоциональных определений (о ландшафте тут нельзя сказать «унылый» или «приветливый» — он т а к о й, он с у щ и й, а не окрашенный настроением смотрящего), так и в портретировании героев торжествует тот же принцип с у щ е г о, явленного как есть. И Вайткуса артист Д. Банионис играет «как есть», во всей многосложности его обычного существования, начиная с той минуты, когда к закуту самогонщика, где спит с перепоя этот коренастый и черноватый молодой мужик, при-

ходят Донатас с самым младшим братом, и при молчаливом присутствии остальных Локисы ведут с ним свой разговор кулаками.

В Вайткусе—Банионисе, который только шатается под ударами, сам не пробуя ударить, вовсе нет забитости. Есть физическое ощущение своих ослабевших от водки и сна, не готовых к драке мышц. Соображение, что с двумя не сладить. И почти телесное же ощущение, что Локисы сейчас в своем праве: отца у них убили, убили бандиты, он, Вайткус, с бандитами был, и он действительно знает то, чего от него допытываются,— знает, кто убил. Этот деревенский человек всей своей кожей понимает сложность своей жизни, все ее вины и права. И это придает ему своеобразное достоинство и в сцене избиения и в сцене в конторе, где был убит старый Локис и где Вайткуса сажают на его место. Вайткус знает, что его судьба определена не им одним («такое было время»,— ровно не в оправдание себе, а потому, что так оно и есть, скажет он). Но отвечает он за нее один, сам и сполна. Он уж такой человек — взявшись за гуж, за который его заставили взяться, он делает то, что нужно. И на похороны Локиса новый председатель сельсовета приходит, аккуратно заклеив кусочком пластыря ссадину от локисовских кулаков на скуле, приходит выбритый, в черном пиджаке, становится рядом с Бронюсом и с партийным секретарем — так полагается, и было бы обидой мертвому, если бы человек, занявший его должность, не пришел его проводить. Пришедшуюся ему сейчас на долю ответственность за мешки с крупчаткой, вес которых нужно подсчитать и записать, за правильность сельсоветской справки, которую нужно выдать на новорожденного, Вайткус несет, как и свою ответственность за прошлое с «домовыми», несет и принимает.

И Бронюса артист Бруно Оя тоже играет «т а к и м», «с у щ и м», на удивление всем раскрыв себя как огромного актера, сделав победный дебют после множества ролей. В Бронюсе, быть может, больше, чем во всех, есть то, что есть здесь во всех: соединение усталости с неисчерпаемостью силы, с особой терпеливостью этой силы. Казалось бы, в Донатасе — Р. Адомайтисе жизни больше, она в нем озорует и ярится, играет во всем его теле, обжигает изнутри лицо, добела накаленной злостью светит в глазах. Но Бронюс сильнее своей выносливостью, которая дается ему тем, что он вынес, какой-то крепостью духовных мышц, привыкших к ноше. Он сильнее тем, что знает меру напряжения, до которого нельзя доводить, необходимость выключения: знает эту необходимость даже не разумом, а физически. Так он вешает винтовку на исходе последнего боя, и идет финал фильма — в разразившейся тишине его, когда мир впервые становится здесь субъективен, замолкает на несколько минут короткой нравственной контузии героя.

Тарахтит еще несколько секунд замирающий мотор разбитого грузовика, а потом гул тишины, как гул крови в ушах. И Бронюс сидит на земле, оглушенный тем, что жив, тем, что убил—в упор—человека, которого знал в лицо. Оглушенный ощущением конца и начала, видя все вокруг в сонной четкости подробностей, возвращающихся к нему из марева боя... сапоги и приклады, топчущиеся сапоги и приклады, которые вдруг расступаются, пропустив лобастого мальчишку с веревкой в руках... беззвучный гром хохота, беззвучные грубые шутки мужчин, они окружают Марцинкуса с его замотанными в платки руками, добросовестно размозженными о голову бандита, когда тот пробовал изнасиловать его старуху в собственной его, Марцинкуса, избе... И Бронюс, еще не встав, тоже смеется этим неслышным ему и нам шуткам, и в картину возвращается звук, возвращается чуть намеренно суетливая проза обыденности после боя, необходимая людям как разрядка.

«Такими», «сущими» являют своих героев все участники фильма. Б. Бабкаускас, который здесь играет Марцинкуса. Вия Артмане, которая здесь играет Ону. И снявшийся вместе с актерами сапожник из вильнюсской артели глухонемых И. Шаблинскас, который здесь играет глухонемого сапожника, отца Вайткуса. Искусство подлинности выдерживает соседство с подлинностью типажа.

...Как бесконечно долго можно рассказывать о каждом — буквально о каждом — человеке в этой картине, так долго и по-разному можно вести разговор о ней самой. Если зрительские отношения с героями складываются здесь так, как складываются они в жизни между людьми, то есть предельно индивидуально, и все время действует подвижная избирательность внимания, в фокусе вашего интереса может очутиться любой,— то и зрительские отношения с фильмом в целом тоже жизненно свободны. «Никто не хотел умирать» — фильм, который держит вас от начала и до конца в напряжении, властный и активный, в то же время очень общителен, воспринимается целостно и просто, совершенно лишен той высокомерной неконтактности, которая жила в «Хронике одного дня», в самой ее художественной природе. «Никто не хотел умирать» — это фильм для всех и всем дающий много.

Это прекрасный фильм — не часто дано сказать так со столь полной уверенностью.

А. СВОБОДИН

Наш бог — бег!

Михаил Швейцер, поставивший «Время, вперед!»*, помнит и переживает год действия фильма не как режиссер — как человек из поколения «лобастых мальчиков невиданной революции», как соавтор «Бригантины», хотя, возможно, он и не был знаком с ее автором. Здесь ключ.

«Шесть условий победы товарища Сталина».

«Кадры в период реконструкции решают все».

«Днепрогэс», «Тракторный», «Магнитка», «Уралокузбасс», «Турксиб».

«Наш ответ», «У нас и у них», «Осоавиахим» (его герб висел тогда на воротах московских домов, как нынче номера).

Комбинации цифр. «5 в 4», «518 и 1040» и еще множество. (Цифровой иероглиф отпечатывался в сознании, становился жаргоном. В перерывах разговаривали с читателем этими иероглифами.)

Даешь! (К этому призыву приставляли что угодно, но начинали с него.)

Тридцатый год. (Не тридцать четвертый, не тридцать седьмой, не сорок первый — тридцатый.) Швейцер верен хронологии романа Катаева. Не забегает вперед. Его герои точно знают, что их ждет впереди полная победа! Понимаете — точно знают. Понимаете — полная победа! Чего они не знают даже приблизительно — это того, что ожидает их через четыре года. А режиссеры шестьдесят пятого года знают? Об этом разговор особый.

Тридцатый год. Апрель. Москва вздрогнула и выстрела Маяковского. (Мне было восемь лет. Мама привела меня в поликлинику на Кудринку. Из поликлиники не могли выйти. Из окна видел толпу. Что это? Сказали: хоронят Маяковского.) Толпа, обтирая рукавами дома, распирала улицу. Черные пальто — тогда ходили только в темном — стандарт «Москвошвея» — и белые точки лиц.

Швейцеру было десять. Через тридцать пять лет, отбирая эти кадры хроники для вступления к фильму, он был потрясен ими.

Помню газету. Это было дело взрослых, но сразу из спецвыпуска «Литературки» скандировали у нас в квартире. (Квартира точно такая же, как та, где стоит босиком в коридоре Катя, сестра Маргулиеса. Надо было самому пожить в этих знаменитых московских «коммуналках», чтоб так поставить эту сцену!)

— Руки прочь!

— «Руки прочь всех тех, кто, эксплуатируя акт самоубийства, посмеет исказить облик великого пролетарского поэта!»

История не исказила облик поэта, она его дорисовала. Это другое, но это существенно.

В фильме — отголосок выстрела. На строительстве, в вагоне передвижной редакции «Комсомолки» ребята самозабвенно читают Маяковского. На стих каждый может ответить стихом. Они пропитаны Маяковским. Они режут им, как пословицами. На тебе, на тебе! Ах, ты так? А я тебе этак! Борьба цитат? Нет — турнир на знание Маяковского, на любовь к нему. Он на все случаи жизни. И это в самом деле. Так было.

Но есть еще один случай — смерть. (Нам, школьникам, все десять лет, с тридцатого по сороковой, говорили: «умер тогда-то». Шепотом на задних партах и переменках сообщали друг другу: он застрелился. Самые отчаянные задавали вопрос учительнице. Та смущалась: «...ну, вам еще рано...»)

Но в фильме есть взгляд на этот случай. Из сегодня. Смотрите! У гроба Маяковского Пастернак. Глаза, глаза какие! Мы смотрим. В хронике в эту секунду сцепление времен. Хроника продолжается. Она осмыслена из наших дней, осмыслена растревожившей нас музыкой Георгия Свиридова. Редкий, редчайший случай, когда музыка — истинный взгляд режиссера.

«Наркомвоенмор Ворошилов» — титр. Быстро (шестнадцать кадров в секунду) идут войска. На головах каски. Те первые каски, которые только что сменили «буденовки». Лошадь под Ворошиловым играет. Все в движении. Он должен кричать войскам в ритме аллюра («Мы красная кавалерия, и про нас...»). «Марш мощи» — титр. Его речь, еще речь.

Фильм не однозначен. Убежден — в зрителях своего поколения авторы его возбудят нужные ассоциации. Но они обращаются к людям шестьдесят шестого года. Да, фильм не обещает легкой жизни в течение двух с лишним часов. О труде — он требует зрительского труда. Но он должен быть понят и принят.

Это историческая лента. Начальные кадры кинохроники, как пожелтевшие вырезки из газет, приготовленные для наклеивания на старый кумач.

---

* Сценарий В. Катаева и М. Швейцера (по роману В. Катаева). Постановка и режиссура М. Швейцера и Н. Милькиной. Операторы Н. Ардашников, Ю. Гантман. Художник А. Фрейдин. Композитор Г. Свиридов. Звукооператор Л. Трахтенберг. Редактор Б. Грибанов. «Мосфильм», 1965.

«Время, вперед!»

Монтаж — «5 в 4!». На кумаче ссохшиеся белесые пятна клея от сорванного предыдущего монтажа — «У нас и у них». А кумач надо экономить. И стирать еще рано — мыло тоже надо экономить.

Тридцатый год.

Нужен взгляд из сегодня. Как в перевернутый бинокль, в который смотрит писатель из своего отеля. Странная тишина, элегические (уж совсем странные) звуки. Сумрак света. Посмотри направо — там несут хоронить человека. Впереди, у крышки,— четверо. Потом гроб, жидкая толпа. Поверни налево — там везут рожать бабу. Посмотри прямо — там странный человек, небритая сомнамбула, Маргулиес идет обедать. Посмотри дальше — ведут слона. Почему слона? Посмотри назад — ноги болтаются в воздухе, тренируются гимнасты. Почему гимнасты? Странный мир (и ноги и слон здесь смотрятся как кинематографическое влияние, правда, хороших образцов). Странный мир. И только пыль, пыль, пыль — от цемента, от бетона, от замесов.

Замес!! Наш бог — замес. И началось...

Экран раздвинулся до широкого — просто мы въехали в эту хронику. Одни это заметили, другие нет. Но дело не в искусности приема, ритм хроники продолжается — это главное. Точно и сейчас скорость ленты шестнадцать кадров в секунду.

Населенность экрана огромна. Десять, двадцать, кажется, сотни людей все время перед глазами. Бегут, едут, смеются, работают, кричат, поют, ругаются, требуют, отказываются, выводят на чистую воду, забывают себя, заботятся, умирают, позируют фотографу, репетируют, играют... Фильм глаголов. И есть один, который в стилистике картины употребляется чаще других,— и щ у т. И есть второй, который употребляется реже,— е д я т. Искать все время приходится, есть все время некогда.

Ищут Маргулиеса, ищут прораба, ищут материалы, ищут причины, ищут прогульщиков, ищут художников. Одного не ищут — смысла всего происходящего. Цели. Это им ясно. Это само собой. Как дважды два. Наш бог — бег. Впереди — знамя бригады. Цель видна.

А поесть некогда. В сущности, сюжет о том, как Маргулиес идет обедать. И все время не доходит до столовой. Вот уж, кажется, дошел, котлеты дымятся в его руках — нет! Бежит! В десять у него прямой провод. Комедийность катаевского сюжета.

Радость начал. Радость освоений — вот что движет характерами. Ничто не может сравниться с ней. Даешь! И есть! Есть трактор, есть танк, есть самолет, есть замес. Радость коллективного труда, сумасшедшего темпа, ясной цели.

Но у Катаева роман — комедия, а фильм раньше всего — исторический. Об энтузиазме тридцатого года. Об энтузиастах первой пятилетки.

И началось...

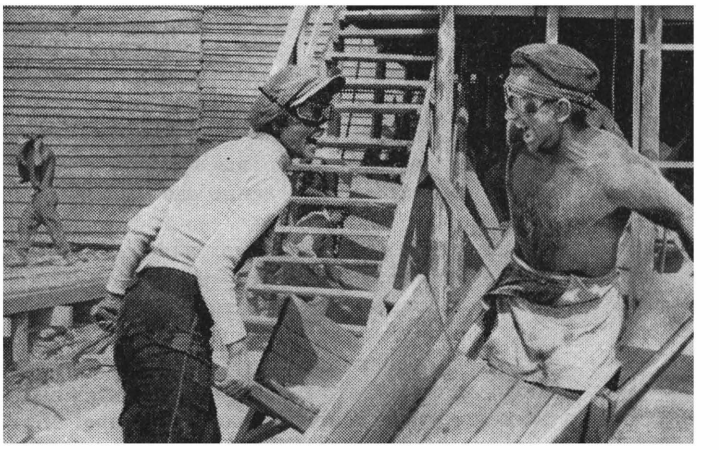
Утром в строительство упала весть: бетонщики Харькова дали мировой рекорд. Триста шестьдесят замесов в смену. Во! А мы? У нас на глазах идея овладевает массами и становится материальной силой. Все знают всех. Телефонистка, сообщая между двумя включениями новости из семейной жизни прораба (Информация. Отнюдь не сплетня. Все свои, все общее), не забывает осведомиться у инженера, что он думает о Харькове. Прораб спрашивает у начальника участка. Парень бежит к бригадиру в барак, помощник бригадира «роет носом землю», ИТР в столовке обсуждают, в вагоне «Комсомолки» прикидывают. Ток идеи передергивает стройку. Все впаяны в цепь, точно держатся за провода высокого напряжения. Анатомия соревнования, нервы, кровообращение показаны наглядно. Самоценность труда, его азарт, его ритм. Его бестелесность. Идеальный ТРУД. Все пределы человеческих сил давно (и легко) превзойдены. Человек может все, даже то, чего он не может. По крайней мере в этот момент ему так кажется.

Наш кинематограф может предложить энциклопедический перечень типов труда. Но таких кадров он еще не имел. Есть литературная аналогия — «Как грузили баржу» Горького.

И застучали молотки...

Харьков надо бить! Надо. И бьют. Как это снято — можно изучать во ВГИКе. Бить будет бригада Ищенко. Ищенко сейчас придет. Вот только жену отвезет в барак роддома и придет! (Скаженная баба! Собралась рожать, когда надо бить Харьков. Ей и самой неудобно — родить, когда тут такое.)

Сбивают настил. Молотки, симфония молотков. Сумасшедшая чечетка. (Обыкновенные рабочие шумы работают на идею фильма.)



«В р е м я, в п е р е д!». Вверху: А. Январев — Ищенко; внизу (справа) В. Зобин — Мося

Молотки, молотки, молотки, молотки! А потом тачки, тачки, тачки, тачки. Тачечный перепляс. Эх, раззудись плечо, размахнись рука! Бегают с пустыми тачками, скачут с ними, плетут гирлянды, заплетают узоры, кричат, орут. Сила есть! Силу девать некуда! «Сарынь на кичку, сарынь на кичку!.. В дружину дружную на перекличку!» — вспоминается о «Стеньке Разине» Каменского, чтоб найти этому плясу братское.

Прелюдия пустых тачек, увертюра к битве. Это какая-то хореография кадра, это поразительно. Современный кинематограф в оснащении своих формальных достижений брошен на решение отнюдь не формальной задачи.

Искусство «незавершенного» кадра, его открытой композиции — операторская эстетика. Из него все время уходят и в него все время всовываются балки, стропила, опалубка, металлические конструкции. Кадр — не начало и не конец, всегда продолжение. Элемент чего-то огромного, там, за кадром, строящегося и тоже не завершенного. В кадр непрерывно входят, въезжают, вбегают, вкатываются, вползают. Из него же одновременно выезжают, выплескиваются, выбегают. Население его зыбко, непостоянно.

На втором и третьем планах идет своя жизнь, необязательная, застигнутая в переходных состояниях. Полслова, полжеста, полфигуры, полтела, полголовы — такое впечатление.

Кадр кинохроники, причем кинохроники эпохи немого кино,— исток абсолютно современного художественного широкоэкранного кадра. Исток всегда ощущаемый.

Монтаж восходит к той же эпохе.

Молодой парень крутит «солнце» на турнике. Раз — раз — раз. Переход: крутится бетономешалка. Бузотер Саенко дерется с татарином. Катаются в пыли. Переход: крутится бетономешалка.

Но лишь в кульминациях Швейцер прибегает к такому откровенному парафразу «немого» монтажа. И это каждый раз напоминает о хронике. В других фазах фильма монтаж далеко уходит от истоков, но всегда помнит о них. Это обеспечивает редкое стилевое единство. Но не только это. И не столько. Сложная гармония приемов ведет к этому.

Поведение человека — вот главное здесь. Можно подумать, что Швейцер отбирал жесты, движения. Так жестикулировали в тридцатом году! А так — нет! Это уже сороковой.

Неправда внешнего рисунка поведения губит сегодня исторические фильмы в глазах тянущегося к документальности зрителя. Уже нетерпима фальшь самого жеста актера. Костюмы доподлинные, а закуривают, как сегодня. Парик отменный, а сел нога на ногу — как в ресторане Дома кино.

Швейцер как бы восстановил стенограмму подлинных движений времени.

Актриса Тамара Семина, например. Кепка. Свитер. Комсомолка тридцатого года. Шарнирный жест. Без переходов. Без нюансов и полутонов. Угловатость, резкость, напор. Женственность, которую сейчас хочется назвать мужественностью, мужиковатостью даже. Не бежит, срывается. Ритм ее существования в фильме обозначается словом с т р е м г л а в.

Актер А. Январев — бригадир Ищенко. Жест отобран еще строже. Он рубит. Воздух — рукой, словом — собеседника, шагами — землю...

Массовки словно из хроники. Впрочем, сам фильм — массовка.

Ух-ух-ух-ух...

Кланяется настилу круглым железным брюхом бетономешалка. По настилу носятся с тачками, кормят ее ненасытное чрево. Еще замес, еще замес, еще замес.

Ух-ух-ух-ух...

Кланяется бетономешалка, и камера кланяется с ней. То видит небо, то настил, то видит небо, то настил. Уже невмоготу, уже дальше некуда, уже все, кто есть в фильме, втянуты в эту непрерывность.

А она все ухает, все ухает. И мы, зрители, втиснуты в смену, и у нас наступает отупение азарта.

Еще замес, еще замес... Повтор, от которого трудно дышать, от которого некуда деться, который уже трудно переносим в зрительном зале. Этот повтор — средство, при помощи которого режиссер хочет убедить нас. Объективная камера должна стать орудием субъективного взгляда художника.

Мы утомлены. Но здесь не ошибка в метраже, не длинноты, ножницы здесь не нужны. Это не просчет, а расчет.

Еще замес, еще замес, еще замес. Точен ли счет? Точен ли расчет? От этого зависит судьба рекорда — побьют ли Харьков? От этого зависит и судьба идеи. Поймут ли фильм?

Нанизанные на отчеканенный отсчет замесов, на отчеканенные ритмы Свиридова проходят люди, личности и безликости. Здесь почти невозможно оградить зону неприкосновенности внутреннего мира. У большинства героев он просматривается насквозь, сливается с внешним.

Здесь некуда скрыться. По сравнению с общим энтузиазмом свои дела кажутся «делишками». Не до них!

А между прочим, на стройке человек — от рождения до смерти.

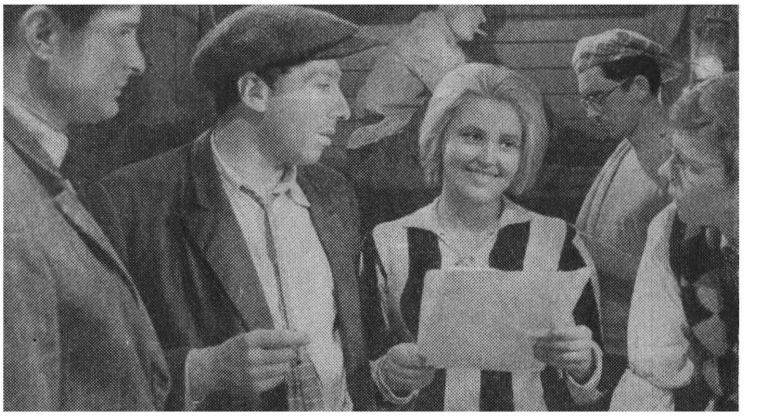
Жену бригадира везут рожать. Пролетка нескладная. Трясется все. Дорога с ухабами. Баба кричит. А муж мыслями там, возле бетономешалки. («А вдруг дадут бить Ханумову, а не ему? Ах, чтоб тебе!») Жена (актриса Е. Королева) — редкостная удача. В ней комедийность катаевской прозы и «хроникальный» взгляд на человека создателей фильма. И что-то (может быть, самое важное) от себя.

В бараке роддома плакаты о гимнастике для беременных, плакаты, доказывающие колхознику вред «случайных половых связей». Все странно, страшновато, нелепо, не для реального человека, а для социальной единицы. Бригадир не может понять, куда он попал.

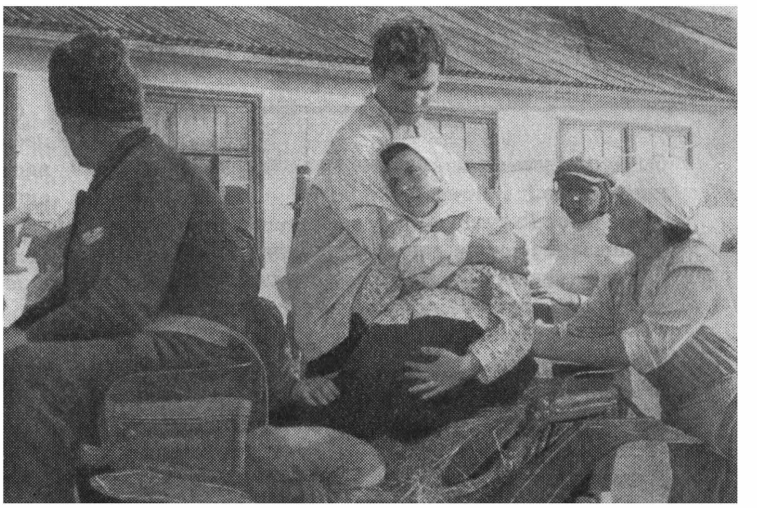
Жизнь там, где все. Где бригада, рекорд, где бьют Харьков. А здесь, в роддоме, разве жизнь?

Остаться одному нельзя. Прораб Корнеев (Л. Куравлев), от которого уезжает жена, конфузясь, мажет белые парусиновые туфли белилами, взятыми у художников. Зайдет за барак и мажет. В сторонке. А только выйдет, сразу кто-нибудь наступит. Да и туфли-то нелепы здесь на стройке. Ему надо поговорить с женой. Но говорить негде. И некогда. Тогда он впадает в публичное одиночество. Перед телегами, полными баб, начинает ходить и жестикулировать, громко объяснять жене, как надо жить.

И жена (Т. Лаврова) нелепа. И объяснение с ней нелепо. Она жалкая. Кофточка все выдергивается из юбки, шляпка-панамка ей не идет. Купе международного вагона тоже нелепо, все равно что слон. Она ему объясняет: дочке вреден климат, ей надо к морю. Он не понимает. Какой климат? Какое море? Что такое — вреден? А у нее еще что-то, может быть любовь, проверить себя надо... Ему бы в ее лицо посмотреть, но можно только «перед лицом международного пролетариата», в крайнем случае «перед лицом бригады». Ему



«Время, вперед!». В центре: С. Юрский — Маргулиес, И. Гулая — Шура Солдатова



«Время, вперед!». В центре А. Январев — Ищенко, Е. Королева — Феня

«Время, вперед!»

«Время, вперед!». Л. Куравлев — Корнеев, Т. Лаврова — Клава

бы спросить ее, но можно только «вопрос поставить».

О боже! Гудок.

Еще замес, еще замес, еще замес!..

Невозможность человеку побыть в своем естественном интимном мире никого не шокирует. Страна молода. Бабы пересмеиваются. Слов прораба все равно не разобрать. Наш бог — бег!

«Но комсомольская богиня, ах это, братцы, о другом...»

Ах, это как раз о том, о чем строка из песенки Булата Окуджавы.

Есть комсомольская богиня! В полосатой майке-футболке художница Шурочка, волшебница Шурочка (И. Гулая). Стесняющаяся своей женственности и свободно плывущая на волнах замесов. В нее все немножко влюблены. Но ведь всем не до того. И ей не до того — надо очередной плакат вывесить. Ее «живописное ателье» работает круглые сутки. Лозунги с грамматическими ошибками, но зато сколько лозунгов! По лозунгам она уже побила Харьков.

И у самой женственной женщины все равно нет слов, чтобы сказать «про это».

— Возьмешь меня замуж, Давид? — Вот и все ее объяснение. И то при людях, под прожекторами. Негде. Некогда. Незачем.

Но есть личность, которая выходит за пределы стройки, за пределы ленты. Маргулиес. Он и бетономешалка — два эпицентра фильма. Давид Маргулиес. Начальник участка. Он, пожалуй, единственный имеет биографию до стройки и уходит в перспективу лет п о с л е нее. Можно представить, что́ с ним будет потом, представить и ужаснуться. В его цельности и самоуглубленности предчувствие трагичности.

Маргулиес над «замесом», он каплей льется с массами, но капля эта непрозрачна. Значительность и автономия его личности делают его первой фигурой. Без этой капли не закипит поток.

Есть такая сцена. Бешеная борьба за рекорд, взявшая все силы бригады, оказывается напрасной. Шурочка вывесила плакат: кузнецкие бетонщики побили Харьков! Оцепенели. Растеряны. Предлагают. Вмешиваются. Репортеры, корреспонденты, начальники, все. Но никто и ничто не двигается. Тогда к рабочим, окружившим бригадира, подходит Маргулиес. Круг размыкается и смыкается. Маргулиес там, в середине. О чем говорят — не слышно. Шепчутся. Через пять секунд круг разомкнулся. Маргулиес вышел и... началось!

Замес, еще замес, еще замес!

Силы нашлись. Маргулиес — катализатор процесса, он вещь в себе. Интерес к нему не ослабевает. Наоборот, все время хочется узнать о нем еще.

Он все понимает, черт возьми! Что строительство — не французская борьба, что план есть план, а качество — качество. Но он понимает, что людям надо дать возможность быть людьми. Не объектами стройки, но субъектами ее. Эта возможность в таком вот сумасшедшем, с сегодняшней точки зрения, нерентабельном труде. (Ничего нет легче быть умным задним умом. И ничего — противнее!)

Мы много ждали от этого актера, одного из современнейших в сегодняшнем театре. Знали: Юрский талантлив. Талантлив очень. Но в кино он, видимо, играл не совсем то, что должен был играть. Маргулиес получился. Образ приближается к вершинным достижениям нашего кино.

Эксцентрическое начало в актерской индивидуальности Юрского соединилось с документальной точностью воспроизведения им житейского. Так возник тот идеал актерской работы, который виделся Швейцеру. Человек «хроникальной» достоверности, освещенный мыслью художника.

Давид Маргулиес — энтузиаст.

Но энтузиазм его обдуман и сдержан иронией к самому себе. Не будь ее, он бегал бы по участку, задрав штаны, как молодой козел, и мешал всем. Но он всем помощник. При нем теплеют сердца. Он спец. Не трепло. Для себя в нем нет ничего. Разве что кулек с конфетами (и тот он непрестанно предлагает другим).

Можно тысячу раз смотреть его разговор «по прямому проводу» с Москвой, с сестрой. И тысячу раз восхищаться.

В переговорной будке, в остекленном одиночестве Маргулиес отпускает себя на всю катушку. Кричит. Истекает энергией. Но самоконтроль его, ирония, срабатывает и здесь. Он срывается в хохоток, вниз куда-то, под трубку. Это чудо, сцена-импровизация. «Все могу» — мастера.

А на людях тихоня. Его масло в огонь — ум, вера, расчет. Только не лозунги. Это он оставляет другим. С этими другими ему не сжиться.

В эту кинематографическую энциклопедию энтузиазма входят десятки его видов. Есть, например, энтузиаст-доносчик Семечкин. Человечек со значками. Из того же вагона «Комсомолки». При столкновении с ним Маргулиес теряет всю свою «латынь». Делается наивен, как ребенок. Не может взять в толк, откуда это? Его реакция напоминает чеховское: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!»

Но это может быть!

Маргулиес брезгливо и решительно отодвигает крикуна в сторону. Спокоен. Срывается он не здесь. Нелепая остановка работы не выбила его из колеи. (Кстати, как только бетономешалка остановилась, фактура фильма стала иной. Заданная и почти всюду выдержанная «хроникальность» нарушилась. Эпизод с Семечкиным уже в стиле обычных игровых фильмов, выглядит даже несколько театрально.) Срывается Маргулиес в разговоре с заместителем главного инженера. Тот не разрешает и не запрещает. Не рекомендует. Не советует.

Сторонней трезвости Маргулиес не выдерживает. Кричит. Дико, исступленно, истерически.

«Время, вперед!». С. Хитров — Саенко, Р. Муратов — Загиров

«Время, вперед!». Л. Кадочникова — Катя

Он впервые, может быть, почувствовал угрозу очеловечиванию труда. И восстал. Дал понять, что оторвать его от людей можно только с настилом, с опалубкой, с кровью.

Положил руки на дощатый стол. Опустил голову, небритые щеки сделали ее серым конусом. Выставил очки-рога. Сказал упрямо:

— За мою работу я отвечу перед партией.

Итак, своеобразие личности вне труда здесь не выявлено. Маргулиес — исключение. Коллективное начало в человеке прекрасно гипертрофировано. Большинство героев возникает из толпы и растворяется в ней.

Те, кто проходит через весь фильм в общем труде, молниеносно достигают апогея, максимума, потолка. Критический момент раскрытия личности растянут на весь метраж.

В бурном беге бытия остановлено «прекрасное мгновенье». На два с лишним часа.

Помощник бригадира Мося (В. Зобин) вывернулся наизнанку. Дерется за рекорд. «Роет носом землю». Но его двухчасовая кульминация больше ничего не прибавит. Диапазон его личности растянут до предела. Сверх предела. Больше за душой его ничего нет. Он ничего не оставил. Выложился весь.

Происходит парадокс: в самой высшей точке бега бегущий долго остается на месте. Ухающая бетономешалка отсчитывает такты странной паузы. Труд зрителя кончается. Начинается его обыкновенная усталость. О человеке ему ничего больше не говорят. О рекорде... ну, в рекорде он не сомневается...

«Время, вперед!».
С. Юрский — Маргулиес

Возможно, здесь издержки страстного желания режиссера быть документально объективным.

«Время, вперед!» воспроизводит пережитый страной исторический миг, когда в энтузиазме коллективного труда воистину возникал коммунистический человек. Вне труда он оставался на уровне начал. Творил чудеса возле бетономешалки, а в бараке «ликбез» обучал его азбуке. Сгрудившаяся в бараке, сдвинутая революцией Россия дана поразительно. (Но умилится ли современный зритель этой реставрации?) Труд человека был воплощением эстетики коллективного действия. Когда ж человек брался за эстетику, получалось нечто странное...

Взгляд из сегодня, возникший в хроникальном вступлении и растворившийся потом в жесткой объективности репортажа, вновь возник в сцене «Живой газеты».

В бараке-клубе самодеятельная «Синяя блуза». Репетируют сатирическое обозрение. Принцип тот же. Коллектив. Вновь Маяковский. Обличается «монтер Ваня», присвоивший себе имя «электротехник Жан». Робы. Спецовки. Ситцевые платья. Все ударения неправильны. Все лица серьезны. Ни тени юмора. «Нашел он, что у Ляли красивше бельецо». Какое уж бельецо — на девчонке бедный ситчик! Бегает по кругу, скрывается за спинами скандирующих и снова появляется, мельтеша за одетым в клетчатые брюки из мешковины «электротехником». Беременная. (За спинами схватила подушку и — под платье!) За ней вторая, обманутая.

Возникает «антиэстетика». Боль. Стыд. За их примитивность, некультурность.

У бетономешалки они прекрасны. В сфере прекрасного они жалки. Но в их глазах «пламя веры», как говорил профессор Горностаев из «Любови Яровой», и вряд ли элегантные признаки безверия, освещенные даже высочайшим художественным вкусом, лучше!

Скорее назад! Бить Харьков. Как буря, врывается в барак парень, как вихрь, уносит героиню «Живой газеты». Минута, и она на «настиле». Кепка. Свитер. Тачка. Великолепна. Комсомолка тридцатого года.

Итак, масса гармонична, индивидуальности дисгармоничны. (Исключение — опять же Маргулиес.) Как только человек выходит из рядов, он делается нелеп, комичен, трагикомичен. Попытка рабочего-татарина зажить вольными страстями смешна. Вне коллектива он дурак. Бригада гвоздит его этим именем. Он радуется.

Единственный индивидуалист до конца — бузотер Саенко — фигура юмористическая. Его хамство несерьезно. Он чем-то от поэта из катаевской же «Квадратуры круга». (Помните: «Эх, сглодал меня, парня, город — не увижу родного месяца, расстегну я пошире ворот, чтоб способнее было повеситься!») Его эпизод с рабочим-татарином также из обычного фильма. (Полезно сравнить стиль работы Т. Семиной и С. Хитрова, играющего Саенко. Первая вся в «хронике», второй весь — вне ее.)

Сила фильма — в достовернейшем восстановлении внешней и внутренней структуры массового энтузиазма.

Общая жажда мемуаров; документальных публикаций; хроники, монтированной по принципам

«Время, вперед!»

художественной ленты; еще не совсем понятный, но бурный рост читательского интереса к периодической печати всех видов — знамение времени.

Самая большая заслуга Михаила Швейцера и Софьи Милькиной в том, что они первые сделали эстетику хроники, самую механику ее воздействия подножием искусства современного исторического художественного фильма. (В нем нет ни одной исторической личности, но он историчен в высшем значении слова — в нем историчен народ.)

Выделенные (лучше сказать: высмотренные) характеры тем значительнее, чем более связаны с железным трудовым ритмом. Чем более в портретах «хроникальных» штрихов. (Под стать С. Юрскому стилистика и темп Л. Кадочниковой — Кати, сестры Маргулиеса. Обаяние и блеск ее актерской работы, резкость эпизода в духе той исполнительской манеры, которой добивались режиссеры.)

Но фильм продолжается. Еще замес, еще...

Точен ли расчет режиссеров? Кажется, конструкция начинает не выдерживать. Прогибается. Достоинство грозит обратиться в свою противоположность. Самоотверженная, аскетическая объективность авторов фильма кажется ненаполненной. Что они думают в самом деле? Взгляд, взгляд из сегодня! Такой взгляд, как во вступлении, в монтаже удивительной хроники. Взгляд режиссера шестьдесят пятого года. Он необходим. По нему начинаешь тосковать, его не хватает здесь, возле рекорда, возле бетономешалки.

А она все ухает. Еще замес, еще замес... Наш бог — бег. Старт его, страшно волнуясь, показали художники из «поколения сороковых годов». Их фильм будет оценен. Возможно, не всеми. Возможно, не сразу. Но будет. Ибо «Время, вперед!» — мост к историческим фильмам нашего времени. Времени делового, серьезного, аналитического.

В. КАРДИН

Сходятся ли параллельные линии?

У кино сверх его великих достоинств и преимуществ — перечислением их нередко начинаются статьи и речи — есть еще одно. Правда, оно не такое всеобщее, воздействие его распространяется не на очень-то широкий круг зрителей. Но уж на этот круг оно действует неотвратимо, вызывая цепь неожиданных для режиссера ассоциаций, непредвиденных оценок.

Я говорю о чувстве, испытываемом, когда вдруг увидишь в кадре свою хоженую-перехоженную улицу, или дом, где прошло детство, или берега никому почти не ведомой речушки — той самой, которую ты со своей ротой форсировал мглистой ноябрьской ночью сорок третьего... Фильм приближается к тебе, едва не делает соучастником экранных перипетий, еще минуту назад далеких и, быть может, чужих.

Нечто подобное испытал я, глядя картину «Строится мост»*. Ну да, вот она, эта набережная, вечерами по ней чинно шагают саратовцы, вот он — мост — предмет их гордости. И я точно так же недавно гулял вдоль парапета, ведя неспешную беседу со своим добрым старым другом, которого не видел лет пятнадцать. И я стоял у этих арок, выслушивая его рассказ о том, как сооружали мост, о профессоре-фантазере, еще до революции посоветовавшем отцам города именно здесь и именно таким способом соединить оба берега...

А теперь на моих глазах строился этот самый мост, с левого берега плыла многотонная «птичка», ползли по верхотуре монтажники, а искры электросварки гасли в Волге.

Правда, авторы не привязывали фильм к Саратову, саратовскому мосту. Наоборот, зная, как видно, ревниво въедливое пристрастие зрителя к своим местам, «темнили» дело, посылая парторга Перова в выдуманный Ельск (настоящий — в Белоруссии, до него катером не доберешься). Впрочем, это вряд ли было основной причиной. Авторов интересовала не географическая, а житейская, бытовая конкретность.

Театр «Современник» — это он в полном составе, вплоть до администратора, сыграл фильм — давно стремится постичь взаимосвязь человека — быта — труда. Еще на первых порах,

* Сценарий Н. Мельникова и О. Ефремова. Постановка О. Ефремова. Сопостановщик и главный оператор Г. Егиазаров. Художник Л. Виницкий. Звукооператор В. Киршенбаум. Редактор Б. Грибанов. «Мосфильм» и Московский театр «Современник», 1965.

инсценируя «Продолжение легенды», он хотел понять, как неумелый юноша становится тружеником, что значит для него труд и что значит он сам для своего дела. Позже, в инсценировке «Без креста!», они предприняли новый, на сей раз с другой стороны заход на ту же тему, исследуя, чем живы люди, живущие в старых деревенских избах. Потом вернулись к ней в спектакле «Всегда в продаже», сделав разрез ровным счетом ничем не примечательного дома и поместив его обитателей в «Н-ское измерение».

Кино с его возможностями всепроникновения позволило не только влезть в рабочую шкуру, врасти в бивачный быт, но и почувствовать размах, осязаемую противоречивость жизни, не прибегая к «Н-скому измерению». Тут не бутафорский мост на картонных фермах, а самый что ни на есть подлинный, самая подлинная стройка, подлинная Волга. Коллектив если и не включался в строительство, то подключался к нему. И так азартно, как это умеет «Современник».

Многие из актеров «Современника» уже не раз снимались в кино. Но поодиночке или небольшими вкраплениями. А тут — все вместе, во главе с О. Ефремовым, ставшим постановщиком фильма и исполнителем центральной роли. Театр предпринял смелый, даже рискованный шаг, он командировал себя в кино, прихватив весь «современниковский» багаж. Кинематограф представлял лишь сопостановщик и главный оператор Г. Егиазаров.

И вот перед нами фильм, в достоинствах и слабостях которого немало от театральной специфики вообще и от практики «Современника» в особенности. По крайней мере, все возможности и невозможности «Современника», высвеченные съемочными юпитерами, приближенные крупными планами, запечатленные целлулоидной пленкой, обрели кинематографическую выразительность, наглядность.

Стали общим местом нехитрые наблюдения о естественности, с какой актеры «Современника» становятся на сцене и на экране сегодняшними ребятами, обычно городскими. Им доступны и походочка, и ухмылочка, и жест, и манера одеваться. Иногда даже полагают: они, мол, и сами такие.

Такие, да не совсем. Это актеры-профессионалы, это театр, которому стукнуло десять лет. Подобная естественность — вспомните, как В. Земляникин — шофер и Г. Соколова — Вера пробуют танцевать, а потом идут под руку, или как О. Фомичева — Шура Медведева моет разгоряченное лицо, вытирает рукавом губы, или десятки других промелькнувших эпизодов, неотразимо точных и характерных своей пластикой, — дается не сама по себе. И одной предрасположенности к ней, возрастной близости и эмоциональной восприимчивости мало. Надобно мастерство. (Возможно, Т. Лавровой легче найти себя в американке Гитель Моске из «Двое на качелях», чем в немолодой солдатке Сапожковой с ее лукавой и горькой улыбкой, с обезоруживающим порывом навстречу мужчине.)

«Строится мост». О. Ефремов—корреспондент, Т. Лаврова—Сапожкова

Театр на собственном, порой печальном опыте убедился: конкретность действия, конкретность быта — никак не последнее дело. (Когда он в свое время в «Пяти вечерах» попытался уйти от нее, его постигла неудача.)

Теперь же в фильме «Строится мост» режиссура и актеры вросли в быт. Тесные, как пенал, каюты «Бесстрашного» обжиты, словно комнаты, достающиеся по наследству не первому уже поколению. И хотя «строится мост», мы частенько застаем людей в каютах, коридорах, на палубе поставленного на прикол «Бесстрашного», за столом с немудреной снедью и бутылками. Набившиеся во все уголки списанного парохода, как пчелы в улей, они, что ни час, говорят о жилье, мебели, торшерах. А Саша Малашкина подступает к главному инженеру: она два месяца назад расписалась, но и одной ночи не провела с мужем — негде, а сегодня в магазин привезли кровати — так брать или не брать?

Поверх колготного, неустроенного быта — неистребимая монотонность радиотрансляции: то физзарядка, то лекция об эстетике поведения, то статьи о публицистике, то песни, то музыка. И все невпопад, все мимо, не задевая того, что творится на «Бесстрашном», лишь усиливая ощущение вечной сумятицы и неприкаянности.

Пожалуй, не так уж часто с подобной безбоязненной настойчивостью обнажается «времен-

«Строится мост». О. Ефремов — корреспондент, Л. Крылова — Надя, В. Заманский — Перов

ный», хоть и длящийся годами быт. Даже по этой примете можно судить, насколько демократизировался наш кинематограф. Ведь лет эдак десяток назад трудно было встретить героя, который бы в минуты волнения не ходил из одной комнаты в другую, третью, редко не лезли назойливо в глаза рояли, холодильники, радиолы, телефонные аппараты, бархатные гардины...

Тот, кто знаком с «Современником», не усомнится: это программный уход в «нефотогеничный» быт, ответ на долгое игнорирование его искусством.

Кинематограф позволял осуществить один из пунктов программы театра, и театр пошел в кинематограф.

Конечно, не только из-за возможности «погрузиться в быт». Очерк Н. Мельникова привлекал своей негромкой, разговорной непринужденностью, ясностью и добротой людских взаимоотношений. «Современник» отвергает пафосную речь, форсированное слово, любые виды котурн, даже на каучуковой подошве. Он полагает — и не без оснований — лучше не досказать (пусть зритель пораскинет умом), чем разжевывать в расчете на интеллектуальную неполноценность сидящих в зале. По душе была и ситуация: бродяга-корреспондент приезжает на строительство моста, встречает там парторга с женой, а между ним, корреспондентом, и женой парторга когда-то на фронте что-то было (сценарий объяснял — что).

Поездка обернулась не просто очередной командировкой, и журналист в начальных кадрах и заключительных — не один и тот же человек.

Приехав в незнакомый город, он бредет по улицам, толкает застрявший в колдобине грузовик, озирается вокруг на набережной, заваленной строительным мусором, ищет управление мостоотряда. Интеллигент, немало повидавший и хлебнувший в свои сорок с небольшим, корреспондент держится прямо, как старается держаться тот, кто ни в какую не сдается сутулости и скрывает груз, навалившийся на плечи. Ничего, ничего, мне не так уж худо. Что ж, поглядим, как тут у вас строится мост, поговорим, напишем. Не впервой. Профессионального опыта у него достаточно, чтобы, потолкавшись день-другой среди строителей, перекинувшись словом с десятком встречных, проинтервьюировав начальство, сварганить очерк.

Любознателен ли он? Настолько, насколько необходимо для работы, не более того. Равнодушен ли? Скорее благожелателен, вернее — благожелательно равнодушен.

Каково расстояние, отделяющее его от тех, кто строит мост и живет на «Бесстрашном»? О. Ефремов отвечает прямо: достаточно большое.

Корреспондент чувствует себя пришлым, сторонним. Потому и чуть смущенная, рассеянная улыбка, и режущее всем слух «вы», и подчеркнутая деликатность, и жест, означающий: не взыщите, пожалуйста, я все-таки немножко из другого мира, немножко из другого теста.

Вот стоят они двое. Примерно сверстники: московский корреспондент и бетонщица Сапожкова. Корреспондент задает стандартные вопросы — сколько человек в бригаде, как норму выполняют, сколько бетона дают за смену? А Сапожкову интересует, какая у него в Москве квартира, да сколько детей, да почему лишь одна дочка?

Вопросы корреспондента Сапожковой так же ни к чему, как и ему ее вопросы. Будто на разных языках, будто с разных планет. Такая отдаленность, затрудненность взаимопонимания камнем ложится не только на их, но и на наши души.

Но пройдут считанные дни, и корреспондент будет сидеть с Сапожковой на бережку, на равных попивать водочку, слушать полупьяную исповедь, утешать с полупьяной отзывчивостью.

То обстоятельство, что в финале корреспондент, перешедший с народом на «ты», словно выпил со всеми на брудершафт, пьян,—прием, и для «Современника» довольно симптоматичный. Он призван сгладить крутизну поворота, смягчить впечатление от неожиданного кризиса, обновившего корреспондента, приглушить пафос финальных восклицаний.

Что ж, можно сгладить, можно смягчить несоответствием обстановки — клубная сцена, спящие вповалку погорельцы,— можно ослабить резонанс. Но факт, как говорится, остается фактом. Перед нами человек, возрожденный к новой жизни.

Мы уже запомнили его светлую улыбку, заметили рубашку без галстука, с расстегнутым на-

встречу ветру воротом, видели, как он съездил по морде Кузьмину, когда тот посмел отпустить гадость по адресу Сапожковой.

Такой душевный поворот, коль прибегнуть к любимому выражению Риммы Борисовны, жены инженера Синайского, «это серьезно». Пожалуй, даже серьезнее, чем предполагали авторы. Иначе они и подошли бы к нему вдумчивее, а не в духе старой литературно-драматургической игры в перестроившегося интеллигента. (Жил да был интеллигент — очки, шляпа; он чего-то недопонимал, страдал индивидуализмом, стоял в стороне. Но однажды как-то раз попал в колхоз (совхоз, на завод, на фабрику и т. д.), все стал понимать, индивидуализм как рукой сняло, а он, обновленный и просветленный, в знак солидарности принялся щи лаптем хлебать и сморкаться с помощью указательного перста...)

Старая это игра, давно отыгранная, многими уже и забытая за давностью. Правила ее взяты не с потолка. Они по-своему, в адаптированном виде, пунктиром передавали сложнейший, подчас мучительный психологический процесс, отражавший межеумочную классовую природу интеллигенции. Самым уязвимым в этих правилах была их огульная предвзятость. Они заранее провозглашали: интеллигент «недопонимал» в силу своей интеллигентности, а доярка (свинарка, пастух, тракторист, кочегар) понимала в силу отсутствия оной. Преимущества неинтеллигентности налицо. Были у такой априорности свои причины и корни. Не о них сейчас речь.

Не думаю, будто авторы фильма «Строится мост» сознательно хотели подновить старый литературно-сценический каркас. Как-то само получилось, ибо, навалившись на быт, они упустили кое-что в жизни. И вообще и в жизненных ситуациях картины.

Те традиционно «не понимавшие» интеллигенты шли обычно к революции от иного, нежели рабочие и крестьяне, берега. А чем отличается биографический путь корреспондента от пути его однополчан Перова и Вали? Какие у них и всех с ними живущих и работающих преимущества перед корреспондентом? Коллектив? А корреспондент — небожитель? Разве редакционные кабинеты оборудуются в пресловутой башне из слоновой кости? Или он, интеллигент, думы думал, а они вкалывали и таким образом постигли высшую мудрость?.. Не авторам фильма, не актерам «Современника» ратовать за столь сомнительные прописи. Нет, я уверен, они не стремились к подобным сентенциям. И хотя в заключительных кадрах корреспондент во хмелю провозглашает истины, адресованные миллионам и векам («Дорогие мои люди... самое грандиозное то, что и в беде, и в радости, и через все трудности вы строите мосты между собой... Ведь самое главное — это человеческие взаимоотношения»), не в традициях «Современника» широковещательные обобщения. И здесь в фильме ему дорог был человек с трудной судьбой («Жизнь ударила раз, другой, и не устоял», — говорит о корреспонденте Перов), вдруг получивший от людей нечто такое, что выпрямило, согнало мрак с лица, родило лучезарную улыбку, братскую нежность ко всем, желание заключить чуть ли не все человечество в свои объятия.

Но что же увидел он, годами колесивший по стране, чего не видел прежде, что узнал, чего еще не ведал?

Слов нет, каждая поездка не проходит понапрасну даже для того, кто уже немало поездил. И сколько бы ты ни знал, а поговори с Сапожковой — и откроются тебе новые драмы, новые глубины.

Но кризис, перелом, возрождение... Здесь исповеди Сапожковой мало, мало отрывочных, походя воспоминаний Перова и пьяных полупризнаний Вали. Все это не выходит за привычные берега не всегда обязательных общений, за пределы встреч, каких немало у каждого, кому за сорок.

Остается последняя надежда. В тесных кубриках «Бесстрашного», в пролетах строящегося моста корреспонденту нежданно открылся новый разрез жизни, и она, эта открывшаяся жизнь, ударила с такой радостной силой, что сняла груз с его плеч.

Но тут-то, на рубеже последней надежды, и подкарауливает самое досадное несоответствие,

«Строится мост»

«Строится мост». В центре П. Щербаков — Петухов

тут и вступает в спор то самое чувство личной причастности, о каком шла речь в начале рецензии.

Ведь и сам ты — ровесник седовласого корреспондента, ты тоже поездил и кое-что повидал, тоже «горел» на «искажении облика». Да один ли ты? А твой белоголовый друг, шагавший рядом по саратовской набережной?.. Да что там перечислять!

Поколение корреспондента, Перова, Вали слишком много знает о жизни, чтобы не отличить ее от имитации, пусть тонкой, пусть искусной.

А из-за быта в фильме не видно жизни. Та же, что видна, лишена своих естественно-многообразных и острых граней, поспешно вписана в уже примелькавшийся круг. В отличие от быта она прежде всего забавна.

Ведет Бабкин корреспондента по «Бесстрашному». Дернул ручку душевой кабины, а оттуда голос: «Я голая!» Однако придурковатый Бабкин настаивает: «Мы на одну минутку...» Дернул другую дверь — малыш на горшке. Зашел в библиотеку— прокомментировал: «Как видите — живи, работай, отдыхай».

Это еще быт, повернутый своей забавной стороной.

А вот и жизнь. Рвется в контору Шура Медведева, там, сказали люди, заперся ее муж с Сапожковой. Волнуется народ, прибегает милиционер. Но все это так, розыгрыш. И напрасно. Перов лгал, выручая Василия. Просто Сапожкова, дурачась, защелкнула замок. А за пустяк уже уцепился туповатый и недоверчивый инструктор райкома Петухов, уже шьет Перову дело.

Но ведь и дело такое, и все треволнения вокруг него не стоят и выеденного яйца и метра пленки. Перов резонно спрашивает Петухова: «Неужели нет дел поважнее?..» Вопрос этот правильнее было бы задать создателям фильма. Уж очень они сторонятся всего мало-мальски важного.

Многого ли стоят остальные, даже самые на первый взгляд тревожные дела.

Практикантам из строительного училища не переводят зарплату. Их бригадир Зайцев своровал в столовой продукты для своих ребят и теперь ждет суда. Перов едет в Ельск, вместе с секретарем райкома «дают ума» директрисе, которая пустила зарплату практикантов на ремонт училища.

Сцены, вроде той, что разыгрывается в училище, называют обычно «театром», вкладывая в это слово смысл, родственный слову «неправда». Разыгрываются они по элементарным законам самодеятельности, низводящим профессиональных актеров до уровня любителей.

В тщетном намерении очеловечить себя директриса хватается за телефонную трубку и делает внушения малолетнему сынишке.

Когда же по распоряжению все того же злокозненного Петухова пытаются снять Зайцева с бригадирства, на его защиту стеной поднимаются все ребята. Только Серега (в семье не без урода) выражает готовность принять бразды правления. Его дружно побивают, и он, прихрамывая, бежит с видом клоуна, покидающего арену.

В кинематографе такой «театр» становится особенно явным, кинематограф с ним никак не вяжется.

Сценическое искусство знает ступени от любительства к профессионализму, здесь есть промежуточный этап — студийность. В кино ничего подобного нет, в этом оно менее компромиссно. И всякая самодеятельность, профессиональная неумелость — в построении мизансцены и кадра — производят впечатление искусственности.

В своем предпочтении забавному, развлекательному фильм минутами сворачивает в тупики, в каких менее всего хотелось бы встречать его авторов и актеров «Современника». Для них ли сцены вроде той, что вынуждена играть Г. Волчек на капитанском мостике, для них ли роли, вроде Мамедова, порученной М. Козакову (кавказский акцент, анекдотическая поездка в Москву, беззаветная любовь, разумеется, к блондинке)? Им ли попадать в такие ложные положения, в какое угодил И. Кваша — главный инженер, вынужденный для «общего колорита» (на колорит «работают» и головка Ренуара в каюте «Бесстрашного», и песня про Ванинский порт, и твист на палубе...) ни с того ни с сего с виноватой улыбкой декламировать Пастернака?

Эти вставные номера из совсем других опер венчает пожар на «Бесстрашном», являя собой

апофеоз дурной театральности. Хотя при своей несомненной чужеродности, искусственности пожар такой оказался необходимым — по мере развития действия естественное напряжение все более и более ослабевало, надо было его чем-то возмещать. Узлы, завязанные вначале, развязывались либо при малейшем к ним прикосновении, либо сами собой. Авторы безропотно уступали свое место иллюзионисту. И тот творил нехитрые чудеса.

Вспомнила Валя — Л. Толмачева, как на фронте ее друга и ее любовь оплевал один негодяй. Вспомнила, закручинилась и сразу деловито добавила: «Потом эту сволочь разжаловали. Не из-за нас, конечно, операцию он одну сорвал».

Разжаловали и Петухова. Где-то за кадром. Сняли с партийной работы. А в кадре ошарашенный тупица, набычившись, выслушивал нотации и утешения пьяного корреспондента. Впрочем, и Петухов не пропадет. Он, как выяснилось, отличнейший механик.

Все, что могло тревожить, тут же рассосалось, ушло в прибрежный песок. Умиротворенно улыбается пьяная Сапожкова, а Римма Борисовна, пилившая мужа за кочевую жизнь, за мебель, сваленную в трюм, признается: «Когда я говорю, что я хочу в Харьков, это не означает, что я хочу в Харьков. Когда я говорю, что хочу торшер, это не означает, что я хочу торшер».

С методичностью учебного стрельбища палят все ружья. Даже одноствольные бьют дуплетом. Если Женя мечтала, чтоб Мамедов в подтверждение своей любви совершил подвиг, он его совершает: бросается на горящий пароход за чемоданом Жени. Его несут на носилках, обгоревшего, забинтованного, а он в бессмертных традициях произносит: «Передайте Жене: сгорел чемодан, опоздал...»

Когда видишь и слышишь все это, когда наблюдаешь, как О. Ефремов, бессильный найти реальные опоры для перестройки обновленного журналиста, пускает в ход актерское обаяние как таковое, свою ефремовскую улыбку, становится совсем невесело, тем более что знаешь: ведь перед тобой «Современник»!..

Но вдруг вспоминаешь: нечто близкое по своему алогизму ты замечал порой и на спектаклях «Современника». Ему не всегда хватало последовательности, когда он осмысливал кусок жизни, заключенный в границы пьесы, когда принимал сценическое решение, делал репертуарный выбор, иными словами — когда претворял провозглашенную программу. Причин здесь немало. И молодость театра с ее неизбежным спутником — незрелостью, и репертуарное недоедание, и трудности выработки собственной режиссуры, и другие причины, нелегко различимые со стороны.

Порыв «Современника» навстречу жизни, людям, правде иной раз снимался такой же чересполосицей, какую мы наблюдаем в фильме.

Значит, с одной стороны — достоинства, а с другой... Нет, и то и другое — с одной стороны, рядом, плечо к плечу, параллельно.

В. ЗЛОТОВ, Н. КАСПЭ

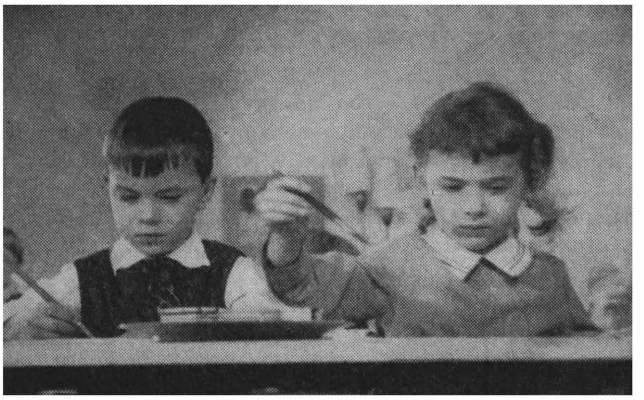
Нарисуй маме Луну

Взрослые, даже не представляете себе, как трудно первый раз в жизни нарисовать кисточкой прямую красивую ленточку. Сначала ничего не выходит, рука идет по бумаге вкривь и вкось, ленточка получается мятой, волнистой. А потом... клякса! Большая. Она расползлась на весь лист. Но клякса — это тоже интересно. Если внимательно присмотреться к ней, можно увидеть и облака, и верблюдов, и дом с деревьями. И вообще, рисовать красками очень увлекательно.

В детском саду № 29 трамвайного парка имени Володарского в Ленинграде рисуют решительно все. Среди бывших воспитанников этого сада 26 лауреатов международных выставок и конкурсов рисунка.

Ленинградским кинематографистам пришла очень хорошая мысль — сделать фильм об этом детском саде, о самых юных художниках, об их воспитателях. Фильм называется «Я нарисую маме Луну»*. А герой его — маленький, добрый человек, который не очень умело, но зато увлеченно и искренне, с любовью рисует мишку, или

* Автор сценария А. Бабицкий. Режиссер В. Чигинский. Оператор Е. Шлуглейт. Художник О. Виноградов. Редактор И. Зырина. «Леннаучфильм», 1965.



«Я нарисую маме Луну»

девочку, или космонавтов на Луне. И сам фильм снят увлеченно, с большой любовью к маленьким художникам. Скрытая камера умело следит за удивительным в своей непосредственности процессом «художественного творчества».

Молодые воспитательницы внимательны и терпеливы. Они начинают с самых азов, превращая занятия в увлекательную игру. «Попробуй, догони мой палец»,— говорит воспитательница еще совсем не уверенному в себе малышу. И робкая кисточка, преследуя палец, двигающийся по бумаге, проводит первую прямую линию.

Вот прочитана сказка о животных. А на другой день ребята видят живых зверей в зоологическом саду. И как интересно потом перенести свои впечатления на бумагу, разукрасив своей фантазией, которой воспитатели дают полный простор.

Пожалуй, самая большая удача фильма—портреты ребят. Это не просто обаятельные детские мордашки. На экране малыши работают, они широко открытыми, удивленными и все подмечающими глазами смотрят на мир — на разноцветные трамваи, на голубое небо, на веселых зверят в зоопарке. Малыши думают, творят: сокровенный процесс творческого поиска выражен у них в самом чистом виде, выражен в мимике, в движениях руки, трепетно водящей кисточку по бумаге. И результат этого творчества тоже поразителен. Аппарат подмечает в маленьких детских рисунках большое, настоящее искусство. Они поражают нас наблюдательностью, удивительной яркостью и сочностью красок и неуемной детской фантазией, заставляют нас ощутить непрерывный рост «мастерства», совершенствование художественной техники, расширение тематики и сферы интересов ребятишек.

Эта маленькая лента завершается остроумной режиссерской находкой. Коллектив съемочной группы попросил ребят нарисовать портреты— режиссера В. Чигинского, оператора Е. Шлуглейта и других. И маленькие творцы приняли предложение. На фоне этих рисунков-портретов и сделаны финальные титры.

Этот полезный и добрый фильм, сделанный ленинградскими кинематографистами, удался в основном и главном.

И именно потому нам хочется высказать несколько критических замечаний.

К сожалению, фильму «Я нарисую маме Луну» не хватает глубины авторских комментариев. В картине, изобилующей интересно подмеченными деталями, нет достаточно полного и четкого рассказа о методике художественного воспитания, обогащенной опытом детского сада № 29. Это относится в первую очередь к дикторскому тексту. В фильме, например, есть такой эпизод. Ребенок рисует мишку — желтого плюшевого мишку. И вдруг на наших глазах мишка начинает превращаться в девочку: подрисовываются косички, бантики, юбочка — и девочка готова! Жаль, что такие яркие эпизоды только подмечены, но не прокомментированы.

Существенный недостаток фильма — это образы взрослых — воспитательниц детского сада. Они лишены непосредственности. Поведение их на экране несколько искусственно, что усугубляется плохой тонировкой.

И все же фильм «Я нарисую маме Луну» оставляет радостное впечатление, вызывает добрые чувства и показывает, что в этой области кинематограф может сделать очень и очень много.

А. ДОРОХОВ

Окно в большой мир

Заметки писателя

Прошлой осенью Дом детской книги провел интересное обследование почти четырех тысяч детских библиотек, как городских, так и сельских. Любопытно было узнать, какие книжки младшие школьники спрашивают по своей инициативе, какие берут под легким нажимом библиотекарей, а какие либо вообще не спрашивают, либо возвращают на следующий день непрочитанными.

Результат казался многим предопределенным заранее. Ясно, что на первом месте бесспорно окажутся книжки «про шпионов», про геройского «капитана милиции», про войну, про всяческие приключения.

Но получилось совсем не так, как предполагалось. На первом месте по «спрашиваемости» оказались книжки «познавательных» жанров — научно-художественные и научно-популярные. То есть те, в которых рассказывается об открытиях и достижениях современной науки и техники.

Та же картина обнаружилась и в распределении тиражей юношеских журналов после впервые проведенной в 1964 году подписки без ограничений. И здесь уверенно и неуклонно вышли на первые места, превысив все прежние лимиты, «Техника молодежи», «Знание — сила», «Юный техник». А уж о таком чемпионе читательского спроса, как журнал «Наука и жизнь», и говорить нечего. По тиражу он возглавляет список всех «толстых» журналов. Причем неизвестно, где больше читателей этого популярного ежемесячника — среди взрослых, на кого он рассчитан, или среди школьников, и притом начиная едва ли не с самых первых классов.

Так наглядно проявляется тот жадный интерес к науке и технике, который бушует в наших ребятах в последние годы.

И это не случайно.

В наши дни техника входит в быт настолько настойчиво, что ребята сталкиваются с различными ее достижениями уже чуть ли не с «ползункового» возраста. Еще не овладев как следует грамотой, они прочно усваивают обращение не только с выключателем, но и с радиоприемником и телевизором. С различными марками автомобилей и самолетов они знакомятся раньше, нежели с лошадью. Преимущества холодильника им так же понятны, как и достоинства электрической бритвы отца.

И как тут не возникать ежеминутно вполне естественным вопросам: а как это устроено? А почему она бреет? А отчего он холодный? А как он движется?

И еще одно немаловажное обстоятельство. С самого раннего возраста сегодняшний ребенок получает со всех сторон множество необычайно заинтересовывающей его информации. Если когда-то единственным источником новых познаний об окружающем большом мире были для ребят сперва бабушкины сказки, затем рассказы учительницы и в какой-то степени разговоры взрослых (тоже не слишком насыщенные проблемами науки и техники), то в наши дни основные источники информации малыша — это прежде всего непрерывно журчащее радио, затем телевизор, «Пионерская правда» (а то и папина газета) и, конечно же, обрывки разговоров взрослых, нынче обильно прослоенные всяческими научными и техническими проблемами.

Как возбуждает все это естественную любознательность ребенка!

Но может ли юный познаватель мира получить исчерпывающие ответы на все свои вопросы в школе? К сожалению, нет. Ибо тут сказывается еще одно также весьма существенное обстоятельство. Это темпы.

Сегодняшние темпы развития и роста науки и техники таковы, что за ними не поспевает, да и не может поспеть никакая, даже самая передовая школа. Куда там!

Прежде чем то или иное достижение современной науки и техники окажется включенным в сферу рассмотрения многочисленными комиссиями медленно поспешающей Академии педаго-

гических наук, будет включено в программу одной из школьных дисциплин, получит утверждение методических главков министерства просвещения и, наконец, окажется на страницах учебников — вопрошающий успеет из школьника превратиться в студента. А может случиться и так, что то, что еще вчера было самым последним словом науки, сегодня окажется уже оттесненным новым достижением, нередко полностью опровергающим предыдущее.

И ребята перестают рассчитывать на школу и даже на приватные беседы с учителями (да простят меня милые преподавательницы младших классов — они здесь невиновны). Вопросов у ребят столько, и они таковы, что без специалиста на них и не ответишь.

Вот тогда-то и начинаются настойчивые поиски «тысячи ответов на тысячи вопросов» на страницах научно-популярных журналов и познавательных книжек, трогательные письма в редакции радио и телевидения.

Недаром так огромен тираж и очень дорогой и далеко не совершенной «Детской энциклопедии» Академии педагогических наук. Закономерно и возникновение в той же редакции двухтомной энциклопедии для младших школьников «Что такое? Кто такой?» и выпуск целой серии всяческих энциклопедических книжек не только издательством «Детская литература», но и издательством для совсем маленьких читателей — «Малыш».

Впрочем, даже это не всегда решает проблему своевременной информации. Издательские темпы также далеко не прытки, и порой статьи той же «Детской энциклопедии», помещенные в первых томах, успевают устареть, пока выйдут последние.

●

Все это несколько растянувшееся вступление понадобилось мне для того, чтобы ощутимее показать величайшее значение и огромную роль детских познавательных фильмов, о которых пойдет дальше речь и перед которыми, по моему глубочайшему убеждению, открыто сейчас самое широкое будущее.

Уже стало общим местом утверждение, что зрительные образы наиболее доходчивы — «лучше один раз увидеть, нежели сто раз услышать». И особенно, конечно, это верно по отношению к детям.

Я не знаю, можно ли дать школьникам такое яркое, убедительное и запоминающееся представление о прекрасном, о гармонии в природе и в архитектуре, в словах, как это сделано в образах в отличном фильме режиссера Г. Ельницкой (по сценарию А. Гастева) «Окна настежь», выпущенном несколько лет назад объединением детских фильмов киностудии «Моснаучфильм». Думаю также, что никакой рассказ не познакомит ребят с творческой лабораторией художника так исчерпывающе и наглядно, как только что созданный на той же студии режиссером М. Таврог (по сценарию Н. Каспэ) фильм «В мастерской художника» (о картинах Н. Жукова).

Кстати, поскольку упомянутая студия фактически единственная, выпускающая познавательные фильмы для детей и имеющая для этого специальную редакцию, в дальнейшем я не буду уже упоминать ее название, говоря о том или другом фильме. Все они сделаны или будут сделаны на той же студии.

Так вот о чем хочется поговорить.

Прежде всего радует, что, начав поиски в совершенно еще не исследованной области многообразной «страны кино», студия с первых же шагов не замкнулась в одном каком-нибудь жанре. Выпускаемые ею фильмы охватывают очень широкий диапазон: здесь и полностью игровые малометражные новеллы, и еще более маленькие правдивые сказочки о животных и птицах, построенные, однако, целиком на документальных кадрах, и рассказы о достижениях ученых и инженеров, где закадровое повествование раскрывается параллельно в зрительных образах, и киножурналы о науке и технике, где в отличие от киножурналов для взрослых отдельные эпизоды объединены общим сюжетным стержнем. Да и в самих фильмах, в зависимости от развития темы, режиссеры студии смело перебрасываются от инсценированных эпизодов к документальным цитатам либо к мультипликации, способной наглядно показать то, что словами, пожалуй, и не объяснишь.

Очень правильно также поступило, на мой взгляд, объединение, сумев с первых же фильмов привлечь к написанию сценариев группу известных детских писателей, а для постановок сплотив вокруг себя режиссеров, операторов и художников — подлинных энтузиастов детского кино.

Подавляющее большинство выпущенных студией фильмов для школьников увлекательны, интересны, сделаны с большим вкусом, обильно окрашены юмором (что совершенно необходимо в вещах, адресованных детям). Явные неудачи здесь крайне редки.

Особенно хочется отметить работу операторов, которая почти всегда на самом высоком уровне, идет ли речь о съемках какой-нибудь умывающейся мухи, рассерженного тигра, арктических

пейзажей или военного корабля. Прекрасно сознавая особую ответственность материала, который должен воспринять маленький зритель, операторы студии дают обычно очень яркие, четкие, выразительные и «нарядные» (если позволено их так охарактеризовать) кадры.

Область, в которой операторы студии (и, понятно, режиссеры) достигли удивительного мастерства,— это съемки животных, птиц, рыб и насекомых «на свободе», в природных условиях.

Даже самому искушенному зрителю трудно остаться равнодушным, видя, как старательно очищает свои крохотные лапки и усики божья коровка, промазывает жиром каждое перышко дикая утка, деловито полощется в ручье чистюля-бобер (все это в фильме «Кто как умывается», поставленном по сценарию И. Акимушкина режиссером В. Поповой и снятом оператором О. Красновым). И лишь затем соображаешь, сколько здесь заложено терпения, настойчивости, умения уловить то драгоценное и неповторимое мгновение, когда четвероногий или пернатый актер совершенно точно выполнит задуманное перед объективом.

В другом маленьком фильме «Глазастый» (снятом А. Миссюрой и Э. Эзовым) становишься восхищенным свидетелем охоты на бабочек и стрекоз хищного хамелеончика, попавшего к нам в Москву из Африки вместе со связкой бананов.

В двух совершенно прелестных фильмах по сценариям Б. Заходера — «Русачок» и «Как рыбка чуть не утонула» — иной раз просто не понимаешь, каким чудом удалось достичь такой выразительности поступков хитрого зайчишки или воинственных петушков.

Нельзя не сказать и о большом воспитательном значении этих фильмов. Они не только рассказывают детям о живой природе, но и вызывают в них нежность и любовь к нашим «младшим братьям». А именно здесь вмешательство искусства особенно необходимо, чтобы преодолеть ту жестокость по отношению к животным, которая, к сожалению, еще так часто встречается у сегодняшних ребят.

Я убежден, что, посмотрев поставленную художественным руководителем объединения Б. Г. Долиным поэтичную и волнующую «Слепую птицу» или познакомившись с обаятельным и предельно трогательным крошечным белым медвежонком в его же фильме «Снежок», ребята надолго, если не навсегда, сохранят доброе и ласковое отношение к птицам и зверям.

Пробует свои силы студия и в фильмах, трактующих непосредственно моральные проблемы. Таков, скажем, фильм «Все началось с велосипеда» (сценарий А. Алексина, режиссер Б. Гольденбланк), высмеивающий «пережитки» инстинкта собственничества и ставящий в незамысловатом сюжете ребячьей игры проблему «мое и наше». Или фильм «Рыцарь Вася» (по сценарию Ю. Яковлева)—о подлинной и ложной храбрости, благородстве и героизме, который несомненно запомнится маленьким зрителям и заставит их пристальнее вглядеться в поступки товарищей (более подробный разговор об этих фильмах выпадает из плана статьи).

Вносит свой вклад студия и в вопросы эстетического воспитания школьников. Наряду с уже отмеченными фильмами этого плана можно упомянуть еще об интересном и забавном рассказе о старейшине детской литературы К. И. Чуковском, поставленном М. Таврог по веселому сценарию З. Паперного, и о готовящемся по его же сценарию фильме для детей о Маяковском. В этих фильмах сливаются две струи — познавательная и воспитательная.

Впрочем, не стоило бы разделять эти две важнейшие функции кино для школьников. Ведь всякий хорошо сделанный познавательный фильм, равно как и умная познавательная книжка, неизбежно несет в себе и воспитательную значимость. Вспомним хотя бы, в скольких ребятах зародили и укрепили интерес и любовь к технике книги Михаила Ильина и Бориса Житкова.

●

На одном из последних совещаний о научно-художественной литературе автор книги «Наш друг — автомобиль», инженер Е. Улицкий, рассказывал, как, будучи в Германской Демократической Республике, он наблюдал любопытную картинку. Паренек лет тринадцати подъехал на тракторе к заправочной колонке. Но прежде чем вставить шланг в горловину бензобака, мальчик тщательно протер чистой тряпкой конец шланга и горловину, чтобы ни одна пылинка не попала в горючее.

Источник этой технической культуры лежал здесь же, на сиденье трактора. Это была прекрасно изданная в Лейпциге и очень выразительно иллюстрированная книжка для школьников о труде тракториста. Очень много таких книг издается сейчас в США, Швеции, Бельгии. Особенно интересны технические книжки, журналы и плакаты для детей, рассказывающие об устройстве электронных машин, транзисторов и телевизоров и о профессиональных секретах людей, создающих эти машины, которые выпускаются в Японии, завоевавшей сейчас мировое первен-

ство в этих областях промышленности и славящейся своей высокой культурой производства.

Насколько же убедительнее, наглядней и доходчивей может рассказать детям о технике хороший познавательный фильм!

И здесь мы сталкиваемся с неким креном в работе студии, который, на мой взгляд, свидетельствует о еще недостаточной смелости в решении поставленных перед нею задач.

Это явный уклон в сторону главным образом биологии и гуманитарных наук и довольно неуверенное и робкое приближение к темам техники и наук точных.

В самом деле, мы уже говорили об отличных фильмах о животных, рыбах, птицах. Можно упомянуть еще и о таких интересных работах, как рассказ об удивительном навигационном чувстве птиц и насекомых в фильме В. Поповой (по сценарию И. Акимушкина) «Маяки на небе» или повесть о выдре в фильме «Славный зверь» Г. Ельницкой (по сценарию Н. Аргуновой).

Но скажем откровенно — это все же линия наименьшего сопротивления. Всякий хорошо снятый щенок обаятелен и интересен сам по себе.

Впрочем, и по разделу гуманитарных наук круг поднятых студией тем также не слишком широк. Помимо уже упомянутых фильмов по литературе и изобразительным искусствам в прошлом году выпущен лишь интересный кинорассказ об археологических раскопках согдианской культуры в Пенджикенте — «Письмо, прочитанное через 1200 лет», поставленный Г. Ельницкой по сценарию К. Моисеевой и Т. Красиной с текстом, написанным В. Берестовым (к чести студии, она привлекла к этой работе именно тех писателей, которые знают материал лучше, чем кто-либо другой).

Но совершенно выпал, например, из круга работ студии такой важнейший познавательно-воспитательный раздел, как антирелигиозная пропаганда. А уж здесь-то простор для творческих исканий просто необозримый. Кому как не познавательному фильму вступить в открытый бой с суевериями и религиозными сказками, еще нередко довлеющими над сознанием ребят совсем не так уж далеко от Москвы.

Не затрагивает пока студия и социальных проблем, для убедительного разговора о которых вполне можно найти живой язык зрительных образов. К примеру, образец очень доходчивой и увлекательной речи на такую, казалось бы, сухую и узкую тему, как «деньги», можно встретить в книжке писателя Г. Елизаветина под тем же названием, выпущенной в прошлом году издательством «Детская литература».

Вообще, мне думается, неплохо было бы работникам студии присмотреться к деятельности научно-художественной редакции этого издательства, планы которой на предстоящий год показывают, как внимательно здесь прислушиваются к «пульсу жизни», и содержат немало новых книг для детей на такие злободневные темы, как генетика, бионика, электроника, кибернетика, ядерная энергетика, промышленная эстетика. Причем все эти проблемы сегодняшней науки и техники вполне посильно изложить на уровне понятий и представлений ребят среднего школьного возраста.

Между тем фильмов на темы высшей техники и точных наук, выпущенных студией для этой категории зрителей, помнится, было очень немного — два-три, не больше.

Один из них — «Загадка пятого постулата» (поставленный М. Таврог по сценарию Н. Лосевой) — интересен как смелостью замысла — рассказать школьникам средствами кино о таком сугубо абстрактном предмете, как неэвклидова геометрия Лобачевского, так и своеобразным и изобретательным раскрытием темы. Правда, в теоретической части далеко не все оказалось объясненным с достаточной понятностью. Но общее представление об одном из величайших открытий прошлого века у ребят останется. Равно как запомнят они и образ ученого-новатора и драматичность обстановки, в которой ему пришлось вести мужественную борьбу за свободу мысли.

Второй фильм — «Небо начинается здесь» — поставлен К. Бурковским по сценарию детского писателя, в прошлом летчика, А. Маркуши. Он довольно наглядно знакомит школьников с чрезвычайно интересующими их вещами — устройством и постройкой воздушных лайнеров «ТУ-104» и организацией диспетчерской службы на большом столичном аэродроме.

Но что примечательно в обоих этих фильмах, это то, что оба они отмечены той же «детской болезнью» ложной беллетризации, которая так часто вредила на первых порах познавательным книжкам Детгиза.

Авторы словно не верят в подлинную интересность и увлекательность предмета, о котором они намерены рассказать ребятам, не доверяют своему умению захватить зрителя простым и точным повествованием о неизвестных ему вещах. Без всякой к тому необходимости они вводят в рассказ о Лобачевеком двух картонных мальчиков, якобы слушающих объяснения некоего профессора и подающих ему не очень удачные реплики. А в показ современного аэродрома и авиационных

мастерских авторы второго фильма вмешивают совсем уже неправдоподобную фигуру нарядного мальчишки, пробравшегося на летное поле и затем путешествующего по всем его запретным точкам на правах знатного зарубежного гостя, сопровождаемого ответственным гидом, дающим соответствующие пояснения.

Кстати, фильм А. Маркуши напомнил мне попутно об одном его рассказе, свидетельствующем о том, как неверно было бы снижать уровень представления об объеме знаний и о характере интересов сегодняшних школьников, предполагая вести речь о проблемах современной науки и техники.

Как-то в споре с редактором, которому показались слишком специальными и трудными для детского восприятия вопросы, трактуемые в очередной книге писателя, решено было поехать в первую попавшуюся школу и прочесть главки из рукописи шестиклассникам, то есть мальчикам и девочкам двенадцати-тринадцати лет.

И вот после чтения отрывка о принципах действия винтов самолета встает тоненькая девочка с торчащими косичками и заявляет:

— Я не понимаю, почему в турбовинтовых двигателях винты стоят соосно и не сцепляются?..

Самое любопытное в этом эпизоде то, что спрашивавшая отнюдь не увлекалась именно авиацией, а «просто интересовалась техникой вообще», как она потом заявила.

Вот почему, памятуя, что нынче тринадцатилетние пареньки нередко читают запоем книжки, рассчитанные на инженеров, не следует проявлять излишнюю робость и украшать фильмы о науке надуманными внуками, задающими наивные вопросы многоопытному дедушке.

Существеннее другое опасение.

Беседуя как-то с литераторами, работающими над романами об ученых, академик Л. Ландау заметил, что в последние десятилетия наука переступила прежние рубежи, когда все или почти все, о чем шла речь, можно было так или иначе представить себе зрительно. Сейчас же большая наука нередко оперирует такими предметами и явлениями, которые стоят уже за пределами человеческого воображения, и нужны поэтому какие-то другие способы дать о них понятие слушателю или читателю.

Что же — чем труднее задача, тем почетнее ее решать!

Тем более что студия, по-видимому, не боится и самых неожиданных поисков на весьма ответственных направлениях. Живой пример этому — недавно поставленный молодым режиссером А. Рацимором (по сценарию В. Злотова) фильм для школьников «Давайте подумаем!», в котором первоначальное представление о кибернетике дается... через популярную детскую игру «в крестики и нолики». Или поставленный по своему же сценарию режиссером В. Виноградовым фильм «Почему скачет мяч?», знакомящий совсем маленьких зрителей со свойствами резины и представлением об упругости.

●

Наиболее широко представлены современные наука и техника в периодически выпускаемом студией детском киножурнале «Хочу все знать». Многие номера этого журнала смотрятся не только школьниками, но и взрослыми с большим интересом, нежели иные художественные фильмы.

В крохотных по объему сюжетах часто рассказывается о самых удивительных вещах, используются самые неожиданные сюжетные ходы, применяются остроумные технические приемы — от микросъемки до кукольного театра.

Очень удачным, например, показался мне один из последних номеров (№ 43), придуманный и поставленный режиссером Ю. Беренштейном.

Журнал начинается с разговора... двух детских энциклопедий — дореволюционной сытинской и современной, выпущенной Академией педагогических наук. Вторая упрекает первую, что сообщаемые ею сведения давно устарели и пользоваться ею уже нельзя.

Этот удачно найденный прием позволяет показать на оживающих страницах и иллюстрациях обеих книг и изменение политической карты мира, в особенности стран Азии и Африки (вот, кстати, и отличный пример возможного решения политической и социальной темы!), и открытие в середине нынешнего века новой, доселе неизвестной девятой планеты — Плутона, и стремительный рост авиационной техники (авторам удалось достать уникальнейшие кадры, снятые на заре авиации), и контраст между старинной ручной и современной автоматической телефонной станцией. Весь фильм от начала до конца смотрится с неослабевающим интересом.

К сожалению, следующий номер (№ 44) журнала оказался в целом неудачным, несмотря на добросовестную работу режиссеров М. Таврог и Ф. Тяпкина и отличные съемки операторов О. Самуцевича и Э. Уэцкого.

Соединить единым сюжетным или идейным стержнем такие разнокалиберные эпизоды, как обучение ручных попугаев и скворцов, бумажные архитектурные конструкции и теория ударных волн, явно не удалось, а каких-либо переходов

сделано не было. В итоге зритель недоумевает при неожиданных перебросках действия по принципу «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Да и не очень понятны объяснения как демонстрируемых процессов возникновения различных волн, так и преимуществ объемного проектирования.

●

Говоря о работе объединения детских фильмов «Моснаучфильма», нельзя не сказать и о двух организационных моментах, на мой взгляд, весьма существенных для ее будущего.

Первое. Как я уже упоминал, все здесь делается очень небольшим коллективом энтузиастов детского кино. Между тем значение их работы и совершенно очевидное в ближайшем будущем развитие и рост познавательного кино для школьников диктуют необходимость уже сегодня поставить всерьез вопрос о кадрах режиссеров и сценаристов, которые посвятили бы себя целиком этому благородному, трудному и сравнительно неблагодарному пока делу.

Однако, насколько мне известно, до сего времени ни на различных сценарных студиях и курсах, ни в учебных заведениях, готовящих режиссеров, особого внимания этой специфической специализации не уделяют.

И второе. Даже самые удачные из детских познавательных фильмов поглядеть, в сущности, негде. Да и рекламы о них в газете тоже не встретишь. Ведь большинство этих фильмов малометражны, и их прокат коммерчески неинтересен.

Может быть, здесь поможет объединение нескольких фильмов в сборник по примеру недавно выпущенного студией киноальманаха для младших школьников «Звездочка»?

Или выпуск полнометражных серий из нескольких фильмов, объединенных одной общей темой. К примеру, «Как устроен организм человека», «О вере в богов», «Рассказы о сегодняшней технике» и т. п.

А может быть, удастся найти и какие-то другие пути, чтобы быстрее и надежней доходили эти фильмы до маленьких зрителей и получали более широкий общественный резонанс.

Честное слово, познавательные фильмы для детей, рассказывающие маленьким о большом, этого стоят!

«СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ» ОТЧИТЫВАЕТСЯ

Недавно московские мультипликаторы отчитывались в Центральном Доме кино о работе, проделанной за прошлый год. Программа, составленная из 25 кукольных и рисованных фильмов, давала большой материал для широкого творческого обсуждения.

Дискуссию открыл Н. Кладо. Он отметил, что в прошлом году, по сравнению с предыдущими годами, появилось больше кукольных фильмов, стали разнообразнее тематика и жанровое решение картин, вперед двинулись художники. Однако сценарная основа фильмов, как правило, все еще отстает от изобразительных возможностей творческого коллектива студии. Сценарии, как выразился Н. Кладо, «тянут художников назад». Среди удачных картин он отметил «Пастушку и трубочиста» (Л. Атаманова по сказке Г. Х. Андерсена), «Медвежонка на дороге» (Р. Страутмане), «Лягушку-путешественницу» (В. Котеночкина, А. Трусова). Есть интересно найденные детали в фильме «Ни богу, ни черту» (В. Курчевского, Н. Серебрякова), но несовершенная драматургия вещи убивает ее изобразительные достоинства и фильм в результате сводится к серии реприз. Весьма неудачным критик считает фильм «Рикитики-тави» (А. Снежко-Блоцкой), который сводит известный рассказ Р. Киплинга к банальности, а также «Портрет» (Р. Качанова), выполненный художественными средствами 30-х годов. По мнению критика, не надо было решать изобразительную сторону фильма «Добрыня Никитич» (режиссер В. Дегтярев) в манере палехских мастеров — превосходная миниатюра при экранном увеличении и исполнении кукол выглядит огрубленной, теряет художественную ценность.

К сожалению, отметил Н. Кладо, у нас большинство мультипликационных фильмов носит иллюстрационный характер. Чтобы мультипликация стала современной, она должна ставить и решать проблемы сегодняшнего дня современными средствами.

Музыковед Ц. Рацкая лучшим из просмотренных фильмов считает «Каникулы Бонифация» (Ф. Хитрука) за его человечность, доброту, юмор. Композитор М. Вайнберг, так же как и художники, отказался от иллюстративности, он создал музыку, органично вплетающуюся в ткань произведения, раскрывающую его смысл.

Большинство выступавших признало фильм «Каникулы Бонифация» наиболее ярким произведением 1965 года. Говорилось и о фильмах «Песня летит по свету» (А. Карановича), «Чьи в лесу шишки?» (М. Каменецкого, И. Уфимцева), как об интересных работах, отмеченных творческим поиском.

В прениях приняли участие художник В. Павлов, искусствовед Л. Горохова, музыковед В. Зак, редактор А. Тимофеевский, режиссеры Л. Атаманов, Ф. Хитрук, П. Саркисян, директор студии М. Вальков и другие. Разговор носил творческий характер. К сожалению, в нем не участвовали мастера игровой кинематографии, документалисты. А жаль. Кто как не сами кинематографисты могут помочь своим собратьям по искусству глубоко и профессионально разобраться в их творческой деятельности.

С. ОБРАЗЦОВ

Эстафета искусств

Глава III
НЕОБХОДИМЫЕ ОГОВОРКИ

В разговорах и спорах об искусстве очень большую путаницу вносит разное понимание одних и тех же терминов, причем таких, которые, казалось бы, не вызывают сомнений ни у тех, кто создает искусство, ни у тех, кто его воспринимает, ни у тех, кто его изучает.

Я вполне могу себе представить, что многие читатели не будут согласны с чем-либо, о чем я говорю в этой статье, или даже вообще ни с чем не согласны. Это возможно, и ничего тут плохого нет. Не должны же все обо всем думать одинаково. Но вот если несогласие возникнет оттого, что я не сумел ясно изложить свои мысли и они были поняты превратно, это плохо. Поэтому мне хочется заранее уговориться относительно на первый взгляд бесспорных искусствоведческих терминов, с тем чтобы установить границы их толкований, а в каких-то случаях и вовсе от них отказаться. В целях, так сказать, профилактических.

Как это ни странно, но не столько разное толкование, сколько разное ощущение такого понятия, как эстетика, и всех производных от нее — «эстетично», «неэстетично», «эстетство», «эстет», «эстетическое воспитание» — приводит к поразительной неразберихе в определении и свойств и задач искусства.

Наименьшее количество недоразумений происходит с такими терминами, как «эстет» и «эстетство». Они и употребляются и понимаются чаще всего как «благородные ругательства». Такие же, как «сноб» и «снобизм». И если кто-то говорит, что Уайльд — эстет, то другой понимает, что это плохо. Он может соглашаться с этим или не соглашаться. Может возникнуть спор, но не возникнет недоразумение. Это уже хорошо. Плохо, однако, то, что неизвестно, каковы, собственно, основные свойства эстета.

В Большой советской энциклопедии сказано: «Эстет от греческого αισθητής — чувствующий, воспринимающий — 1) Поклонник искусства, ценитель изящного. 2) Приверженец оторванного от жизни «чистого искусства», представитель эстетства».

В первом, положительном значении слово «эстет» почти не употребляется. Во втором, отрицательном, ругательном, употребляется часто, но удивительно неточно. Кто попался под руку, того и обругают. Нравятся человеку кактусы — эстет. Нравятся русские иконы — эстет. Нравятся перуанские маски — эстет. Ну а вот Горький любил и собирал японские нецке. Он эстет? И что, собственно, значит определение «приверженец оторванного от жизни «чистого искусства», если в той же энциклопедии в статье, посвященной «чистому искусству», приведены абсолютно точные и абсолютно справедливые слова Белинского, что «такого искусства никогда и нигде не бывало».

С тех пор как это сказал Белинский, прошло больше ста лет, а утверждение его остается в силе. Декларации «чистого искусства», «искусства для искусства» в различных вариантах были, но самого «чистого искусства» никогда не было и быть не могло, ибо формула эта абсурдна, как абсурдна была бы формула «лекарство для лекарства», «одежда для одежды». Всякое произведение искусства, плохое или хорошее, высоконравственное или аморальное, имитационно-изобразительное или беспредметно-орнаментное, адресовано людям, а не самому себе.

В той же энциклопедической статье в качестве примера воплотителя реакционной теории «искусства для искусства» приведено «творчество художников-импрессионистов и

Продолжение. Начало см. в № 1 за 1966 год.

формалистов — К. Моне, П. Сезанна во Франции, Г. Маре, А. Гильдебранда в Германии и др.».

Видите, до чего расплывчаты толкования искусствоведческих терминов! Ну разве придет мне в голову, услышав слово «импрессионизм», догадаться, что человек произнес почти ругательство! И разве придет в голову объединять такие термины, как «формализм» и «импрессионизм», когда между ними не только нет ничего общего, но они просто антиподы? Вот и получается, что человек, которому нравятся Клод Моне и Поль Сезанн,— «эстет», плохой человек, «не наш» человек.

Это поклеп не на Моне и Сезанна, а на тех, кто их любит. На передовых людей Франции, на миллионы «наших», абсолютно «наших» людей. Как жаль, что слову «эстет» нельзя вернуть его первоначальное греческое значение — «чувствующий», «воспринимающий»! Тогда, по крайней мере, люди, не умеющие ни «чувствовать», ни «воспринимать», не занимались бы эстетикой.

Не лучше обстоит дело с такими, опять-таки, казалось бы, ясными понятиями, как «эстетично» и «неэстетично», и употребляются они еще более бездумно. «Эстетично» — это значит «красиво», «изящно», «тонко». «Неэстетично» — «некрасиво», «грубо», «вульгарно», «неопрятно». Причем никогда нельзя понять, относится ли все это к объекту искусства или к средствам выражения.

Неисчислимое количество недоразумений и бедствий произошло от этих легкомысленных противопоставлений. Чуть ли не каждого открывателя нового в искусстве ругали за то, что созданное им «некрасиво», «неэстетично», «грубо».

Крупнейшего реформатора западноевропейской оперной музыки XVIII века Глюка представители «музыкальных аристократов» ругали прежде всего за «грубость» и «неэстетичность» его музыки. Один из критиков, Лагорт, писал: «Я вовсе не хочу слышать криков страдающего человека, от искусства музыкантов я жду печальных, но не неприятных акцентов».

Русские приверженцы «красивой», «тонкой» музыки доглинковских опер и балетов, «изящных» французских романсов и виртуозных итальянских колоратур, исполнявшихся кастратами, обзывали Глинку «мужицким композитором» за «грубость» простонародных мелодий.

И даже в наше время один из самых больших и тонких знатоков музыкальной гармонии крупнейший композитор Д. Шостакович был подвергнут критике за то, что его музыка «сумбурна», то есть, иначе говоря, за ту же самую пресловутую «неэстетичность».

В еще большей степени понимание «эстетичного» как «изящного» и «красивого», а «неэстетичного» как «грубого» и «некрасивого» опасно, когда речь идет о поэзии и живописи.

Сколько людей в свое время восхищалось строчками Игоря Северянина: «Было все очень просто, было все очень мило. Королева просила перерезать гранат, и дала половину, и пажа полюбила, и пажа истомила вся в мотивах сонат». Восхищались потому, что этим людям казалось это «красивым» и «изящным». И сколько людей в свое время возмущалось непонятностью, грубостью и отсутствием «поэтичности» стихов Маяковского, хотя в таких его строчках, как «не домой, не на суп, а к любимой в гости две морковинки несу за зеленый хвостик», столько настоящей поэзии, сколько нет во всех стихах Северянина вместе взятых.

Я нарочно сравнил строчки стихов безусловно плохих, пошлых своей красивостью со строчками безусловно хорошими и по-настоящему лирическими. Я сделал это для того, чтобы показать, что сама возможность появления пошлой поэзии опирается на обывательское представление о «красоте» и «эстетичности», и мне кажется, что в этом отчасти виноваты некоторые критики, бездумно пользующиеся терминами, позволяющими расшифровывать их буквально как угодно.

«Эстетика — это наука о прекрасном». Что такое прекрасное? Очень красивое. А что такое красота? В природе это радующее или удивляющее сочетание форм и красок. А в искусстве? Если «по Белинскому», то красота — это правда. Но все ли понимают красоту «по Белинскому»? Боюсь, что нет. Гораздо чаще красота в искусстве понимается как изображение «красивого». Таким образом, красивый портрет женщины — это портрет красивой женщины.

Несколько лет тому назад подвергся осуждению зрителей неоконченный женский портрет Фалька. На картине была изображена обнаженная женщина.

Мне не нравилась эта картина, тем более что она была нехарактерна для Фалька, художника лирического, очень своеобразного, отличающегося особым колоритом своих пейзажей. Уверен, что если бы Фальк был жив, он не стал бы выставлять эту неоконченную работу. Но самое удивительное, что посетители выставки, толпившиеся у «Обнаженной» Фалька, обсуждали не картину, а саму женщину. «Она безобразна!..», «Зачем рисовать некрасивую женскую фигуру??..», «Разве женское тело бывает такого цвета?..» Один из посетителей, худой и длинный, сказал: «Я бы на такой не женился». Жена худого радостно засмеялась. Она была маленькая и толстая. А стоявшая рядом студентка сказала худому и длинному: «Я бы за вас тоже замуж не вышла». Окружающие фыркнули, худой смутился, а его жена обиделась. Вопрос о том, кому кто подходит для женитьбы или замужества, остался открытым! А жаль! Самое-то ведь главное в причине возникновения этого вопроса. А причина в том, что художнику удивительно часто вменяется в обязанность изображать «красивое», «изящное», «эстетичное».

Каждый из нас легко составит список обывательской красоты, который начинается с того, что еще можно назвать произведением искусства, и кончается далеко за его пределами, хотя оперирует все тем же термином «красиво». «Изысканные» женщины Росетти, солнечные зайчики на купальщице Семирадского, красные закаты Клевера, шелковые ковры с оленями, отраженные в воде лебеди на раскрашенных ковриках, «роскошные» цыганки на конфетных коробках.

Заметьте, что в этот список «красивого» если и можно вставить голову Нефертити, так и то с большим трудом. Любители примерять изображенную женщину к самому себе обязательно скажут про египетскую царицу: «шея длинна». Поместить же в этот список «красивого» произведения Рубенса, Рембрандта, Йорданса абсолютно невозможно, а Босха нужно будет просто сжечь за сплошные уродства и безобразия.

Не думайте, что я преувеличиваю опасности, подстерегающие нас при встречах с ревнителями «красивого»! Разве искусство наше мало пострадало от этих встреч? Вспомните десятки квадратных метров живописных полотен, написанных карамелью, на которых наша заводская или колхозная молодежь, наши спортсмены выглядят лишенными какой бы то ни было индивидуальности чернобровыми красавцами и голубоглазыми красавицами, озаренными одинаковыми улыбками и расположенными в элегантных позах на фоне синего неба, перламутрово-розовых облаков и бирюзовой травы. Этими же ощущениями вызвано появление в драматургии положительных героев, сделанных из постного сахара.

Представление о необходимых качествах, а главное, о задачах положительного героя очень часто смещается, и происходит это, по-видимому, по тем же причинам. Иначе чем же можно объяснить, что года два назад по всем районам Москвы были проведены «активы» театральных работников, посвященные теме «Положительный герой как средство эстетического воспитания».

На одном из этих активов полагалось говорить и мне. Единственной задачей, которую я перед собой ставил, было доказать что ни один писатель и ни один драматург никогда не создавали положительных героев в целях эстетического воспитания читателей или зрителей. Да и все свои произведения в целом они создавали вовсе не для эстетического воспитания. Неужели для этого писал Толстой «Войну и мир», а Горький «На дне»? Неужели в целях эстетического воспитания создали братья Васильевы кинокартину «Чапаев»? Неужели об этом думал Бабочкин, когда объяснял на картошке стратегию боя?

Конечно, все они думали о воспитании читателей или зрителей, но о воспитании моральном, этическом, средствами эстетическими, то есть силой воздействия образов на чувства. Эстетика — это и есть наука, изучающая выразительные средства произведений искусства и характер их воздействия на тех, кому они адресованы. Этим я вовсе не хочу сказать, что среди многих средств воздействия, которыми владеет искусство, нет того, что называется красотой, что утверждение красоты не является одной из функций искусства и что эстетика должна игнорировать эту функцию.

Как это ни странно, но названия отдельных видов искусства, на которые принято его разделять, тоже требуют некоторого уточнения.

Несмотря на единый признак, объединяющий всякое искусство (способность, действуя на ассоциативные чувства, вызывать опреде-

ленные психологические эмоции), каждый из его видов обладает собственным чувственным языком и собственной функцией.

Какие же это виды, как их принято называть и все ли мы одинаково расшифровываем эти названия?

Начну с музыкального искусства. Под музыкой мы понимаем организованные звуки, издаваемые специальными инструментами или человеческим голосом.

Организация звуков — функция композитора.

Их воспроизведение — функция исполнителя.

Бывает, что эти функции совпадают, но так или иначе в результате возникает произведение музыкального искусства, то есть музыка. В этом смысле никаких разнопониманий ни у кого, как мне кажется, не существует, как не существует и разногласий в том, что произведение музыкального искусства выражено во времени, причем во временно́м отрезке звучания процесс возникновения каждого звука единовременен с процессом его восприятия.

Они синхронны, эти процессы.

Произведения искусства, созданные художником или скульптором, выражены в материале. Только в материале. Их работа над каждым данным произведением не связана с организацией времени. Она может длиться от нескольких минут до многих месяцев и даже лет. Процесс же восприятия картины или скульптуры абсолютно несинхронен с процессом их создания. Как правило, он гораздо короче, но зато может повторяться любое количество раз.

Как же называется этот вид искусства? В английской и французской терминологии искусство художника и скульптора объединяется термином fine arts и beaux arts, то есть изящное искусство или прекрасное искусство. Мы, русские, заимствовали этот термин, и до революции Музей западной живописи имени Пушкина в Москве, в котором собраны иностранные картины и скульптуры, назывался Музей изящных искусств имени Александра III. Глупый и весьма непросвещенный русский царь к этим картинам никакого отношения не имел, как, впрочем, никакого отношения к ним не имеет и умный, просвещенный русский поэт, но в данном случае дело не в этом. Сам термин «изящное искусство» совсем не определяет характера произведений, созданных художниками или скульпторами. Думается мне, что термин этот возник во Франции, вероятно, в так называемый «галантный век».

Пастушки́ и пасту́шки с чисто вымытыми ногами, амуры со стрелами, вьющиеся над элегантными парами в атласных камзолах, голубых париках и белых кружевах, оторачивающих девичьи бюсты,— все это, пожалуй, еще вправе называться «изящным». (Даже и в том случае, когда позы любовных пар более чем фривольны.) Но называть «Пир горохового короля» Йорданса «изящным» просто оскорбительно. Да и ступня «блудного сына» Рембрандта совсем не изящна. А все, что написано Рубенсом? А репинские «Бурлаки»? Малявинские «Бабы»? «Шахтеры» Касаткина? Нет, определить всякую живопись, всякую графику и всякую скульптуру термином «изящное искусство» и тем отличить их от других искусств просто бессмысленно. Тем более что изящными могут быть и балет, и стихи, и песенки.

После революции мы заменили термин «изящное искусство» на другой. И назвали все произведения живописи, графики и скульптуры «изобразительным искусством».

Это лучше только потому, что здесь нет элемента красивости и жеманства, но правды тут ничуть не больше. Во-первых, искусство актера, во всяком случае актера театра,— это искусство тоже изобразительное. Актер создает образ, изображает жизнь другого человека. Его психологию, его поступки, его действия, его судьбы. Следовательно, театр по этому основному своему признаку должен войти в семью искусства, которое названо искусством изобразительным.

Но самое интересное то, что произведения художника или скульптора вовсе не обязательно что-нибудь изображают.

В орнаментальной росписи стен и посуды, в орнаменте ковров, циновок, книжных переплетов, материи для одежды очень часто нет даже намека на изображение чего-либо, а в то же время это искусство художника.

Думается мне, что самое правильное было бы остановиться на принятом в некоторых странах термине «пластическое искусство», то есть искусство, произведения которого выражены в материале. Будет ли это станковая или монументальная живопись, деревянный «лесовичок» Коненкова или фаянсовая рыба Пикассо.

Все это пластика формы и пластика цвета. Все это материально. Все это говорит язы-

ком искусства, то есть чувственными ассоциациями. Иногда эти ассоциации конкретизируются до степени портретного изображения данного человека, данного дерева, данного дома, данной птицы. Иногда эти ассоциации похожи на восприятие музыки, только в этом случае возникают ощущения не временно́го, а пространственного ритма, не гаммы звуков, а гаммы цвета, не звукового, а цветового и светового контрапункта.

Перехожу к следующему виду искусства, тому, который обозначается термином «литература».

Как это ни странно, но и этот термин кажется мне недостаточно точным, потому что произведения искусства, построенные на ассоциациях, вызванных словесным описанием действительных или выдуманных событий, человеческих характеров и явлений природы, вовсе не всегда материализованы в книгах или рукописях.

Искусство слова, искусство рассказывания, повествования существовало и до письменности и до книгопечатания.

Называть это искусство «изустной литературой» так же нелепо, как нелепо называть рассказчика «непишущий писатель».

Мало этого. Вовсе не всегда написанные и напечатанные стихи или рассказы мы сейчас воспринимаем путем зрения. Наоборот, все чаще и чаще многие стихи и рассказы мы не читаем в книге, а слушаем по радио. Причем иногда слушаем то, что никогда и не было напечатано. Например, великолепные импровизационные рассказы Ираклия Андроникова.

Вот почему для того, чтобы мне в дальнейшем было удобнее, проще и точнее проследить эволюцию словесного искусства, уточнить его место и значимость среди других видов искусства, я вынужден объединить его общим термином «повествование», понимая под этим любой вид рассказывания.

Теперь остается уточнить определение еще одного вида искусства. И, пожалуй, это одно из самых необходимых для меня уточнений.

Искусство зрелищ всегда делилось на отдельные виды, причем деление это было, да и осталось, очень неточным. Наиболее четко охарактеризованными оказались зрелища, объединенные термином «театр». Под этим термином понималось и понимается зрелище, в котором люди, называющиеся актерами, изображают поступки вымышленных персонажей, как правило, построенные на развитии определенного сюжета. Если сюжетные события изображаются только физическими действиями, тогда это называется пантомима или балет, если и физическими и словесными действиями, тогда это драма. Если слова не говорятся, а поются, это опера. Если то поются, то говорятся, это музыкальная драма или оперетта.

История европейского, в том числе и русского, театра изложена во многих книгах. Раздельно прослежена эволюция драматургии, декоративного оформления, музыки, метода актерской игры и режиссерских приемов. Установлены даты рождений древнегреческого и древнеримского театра, комедии дель арте, классической оперы, оперетты, классического балета. В какой-то степени прослежена история европейского цирка, но почти вовсе не исследованы все другие виды зрелищного искусства: народные игры, балаганы, кукольный театр, театр масок, карнавалы, религиозные представления и церковные службы. А если даже и есть отдельные, чаще всего случайные и разрозненные монографии различных зрелищ, то, к сожалению, нет даже попытки создать единую всемирную историю зрелищного искусства. Только тогда можно было бы не только полностью ощутить социальную его значимость, но и понять взаимовлияние и взаимопроникновение отдельных его видов. Термин «зрелищное искусство» употребляется редко, а жаль. Из-за этого многим кажется, что между театром в узком понимании этого слова и цирком целая пропасть. И такая же пропасть между театром и эстрадным ревю. Многие думают, а иногда и говорят: «представление Райкина — это не театр», «Синяя блуза» — не театр», «Милый лжец» — не пьеса».

Когда возник кинотеатр — искусство, в котором наличествуют основные компоненты театра: организованное зрелище и организованные зрители,— многие стали говорить, что это совсем не театр. И влиять, мол, он на театр не будет и помешать ему не сможет.

Потом появилось телевидение. И опять многие сказали: «А это еще один вид искусства. Ни к театру, ни к кино отношения оно не имеет. И влиять оно на них не будет и мешать не сможет. Надо только ставить хорошие спектакли и хорошие фильмы. Тогда все будет в порядке. На всех хватит зрителей».

Да, конечно, все это разные формы искусства, но есть у них одно общее. Все они зрелища. И если мы будем забывать об этом, то никогда не разберемся ни в эволюции зрелищного искусства, ни в разности его форм, ни в их социальной значимости.

Ну вот и все, о чем мне было необходимо сказать, прежде чем идти дальше по извилистому и опасному пути определения функций разных видов искусств в разные периоды развития человеческого общества.

И именно вследствие опасности этого пути я хочу предупредить читателей, что рассуждения мои — это только канва для возможного исследования, только постановка некоторых вопросов, а вовсе не ответы на них.

Глава IV

ВЕЛИКИЙ ПОТОК

Если бы кто-нибудь из современных людей мог оказаться в пещере наших предков и если бы его не убили и не съели, то он обнаружил бы там все виды современного искусства. На стенах пещеры были бы разноцветная живопись и одноцветная графика. У входа или по углам стояли бы глиняные, деревянные или каменные скульптуры. При свете костра происходили бы представления в специальных костюмах, в гриме или в масках. Музыканты стучали бы разной величины камнями или палками по выдолбленным колодам, черепаховым панцирям и натянутым кожам и трубили бы в тростники и раковины. А на ночь дедушки рассказывали бы внукам страшные рассказы о том, как от лягушки и болотного пара произошел человек.

Вот я и перечислил все те виды искусства, которые существуют до сих пор и названия которых я старался уточнить в предшествующей главе: пластическое, зрелищное, музыкальное и повествовательное.

Каждый из этих видов имеет самостоятельное значение, каждый говорит своим языком, и если в комнате стоит рояль, на стене висит картина, на полках стоят книги, а в углу телевизор, то никакой обязательной взаимосвязи между всеми этими предметами нет. Могло бы не быть рояля, или книг, или картины, или телевизора. И для каждой данной комнаты, вернее для ее хозяина, это было бы естественно. Это было бы правдой. Художник или человек, любящий живопись, может не играть на рояле или не ходить на симфонические концерты. Пианист или человек, любящий музыку, может не любить театра или кино.

В давным-давно написанной мной книге «Моя профессия» я рассказал о памятном для меня разговоре с моим учителем, и сейчас мне хочется повторить этот рассказ, потому что лучшего примера я не могу придумать. Я был студентом живописного факультета Вхутемаса и учился в мастерской Архипова. Однажды, с большим трудом достав билет в Художественный театр, я пропустил вечерний класс набросков. Утром следующего дня Архипов спросил: «Почему вас вчера не было?» Я ответил: «Смотрел «Дядю Ваню». Абрам Ефимович поморщился: «Тут обнаженная натура стоит, а вы на какого-то дядю Ваню ходите».

Для него мой поступок был не просто манкировкой, он был изменой искусству, которому Архипов служил безраздельно. Неужели стоит любить что-либо кроме толстых тюбиков красок, широких тугих кистей, жирной сангины, черных палочек угля, с помощью которых можно вылепить на бумаге или холсте живое тело натурщицы, объемное, плотное, светящееся! Архипов был прав. Какое отношение имеет встреча золотистой охры и кобальта к «Дяде Ване»? Никакого.

Но эта архиповская правда становится полной неправдой, как только мы начинаем говорить не о данном художнике, данном композиторе, данном любителе живописи театра или музыки, а обо всех людях, создающих произведения искусства и всех его воспринимающих. Обо всем искусстве в целом. О его функции.

Тут с поразительной очевидностью обнаружится, что самостоятельная жизнь каждого вида искусства очень относительна и связи между ними куда более прочны и сложны, чем кажется на первый взгляд.

Все виды искусства в равных комбинациях и в равных целях очень часто объединяют свои средства воздействия, создавая неразрывные сплавы.

Поэзия и музыка, сплавляясь, превращаются в песню, обладающую грандиозной силой и невероятной широтой социальной значимости.

Очень сложные и прочные сплавы возникают в зрелищном искусстве, оно, по суще-

ству, всегда сплав. Танец никогда не бывает без ритма, то есть без музыки. Глаз, воспринимающий движения человеческих фигур в пространстве, и ухо, следящее за движением звуков во времени, живут синхронно. В этом смысле единство зрелища и музыки в танце так же органично и так же крепко, как единство музыки и повествования в песне.

Но глаз смотрящего удивляется или радуется и движениям танцующих, и форме, и цвету их костюмов. Значит, пластическое искусство художника тоже участвует в создании танцевального зрелища. Причем это происходит не только тогда, когда речь идет о классическом балете, где само сценическое пространство, в котором движутся фигуры, одето в сказочные леса и феодальные замки, но и тогда, когда люди танцуют на паркете бального зала, на городском асфальте, на вытоптанных полянах деревень, на Красной площади в Москве, на площади Бастилии в Париже или среди тотемов в индейской резервации. Всюду, где только танцуют люди.

Даже в том случае, когда художника, конкретного художника, и нет, все равно его искусство живет в деревянных или кожаных масках, в раскрашенных щитах, в цвете развевающихся юбок, в форме косынок, причесок, рукавов, жилеток, фрачных манишек, в вырезах декольте. И нет никакой принципиальной разницы между бальным платьем из золотой парчи от Диора на эстраде «Казино де Пари» и юбкой из маисовой соломы на бедрах девушки Золотого берега. А если и есть, то разве только в том, что парчовое платье может оказаться предельно безвкусным, а с соломенной юбкой этого никогда не случится. Если, конечно, она не повиснет на бедрах туристки.

Но не только танец зовет на помощь музыканта и художника. Это делают многие виды зрелищного искусства, причем не менее часто мобилизованным оказывается еще и искусство повествователя, автора зрелищного сюжета, автора слов, которые поют или произносят действующие лица.

Во многих случаях это автор безымянный или объединяющий в себе многих, разделенных временем, и тогда мы называем его традицией.

Можно представить себе зрелище без музыки, например какой-либо спектакль европейского драматического театра. Можно представить себе зрелище без слов, например европейский балет или народные танцы. Можно представить себе зрелище и без слов и без музыки, например выступление современного мима или индийский танец Катакхали. Но во всех этих зрелищах, даже и совсем бессловесных, присутствует повествователь — создатель сюжета. Бессюжетных действий, бессюжетных зрелищ, по существу, не бывает. Даже действия фокусников, жонглеров, канатоходцев, акробатов, лишенные событийной драматургии, имеют драматургию сюжета. Завязку, кульминацию и развязку каждого отдельного эпизода.

Но помимо того что разные виды искусства создают различные симбиозы, они еще меняются и функциями и местами. На протяжении всей истории человечества в великом потоке искусств различные его виды и формы не раз обгоняли друг друга, выходя на первое место по силе своего воздействия на общество, внутри которого они возникали и которому они служили.

И не менее часто социальная функция, которую выполнял один вид искусства, переходила к другому. Происходило это по разным причинам, в зависимости от изменения социальных условий: смены правящего класса, смены религии, перехода власти от церкви к государству или от государства к церкви, смены потребителя. Причем надо помнить, что заказчик произведений искусства и его потребитель не всегда идентичные понятия. Например, заказчиками могут быть священнослужители, а потребителями — молящиеся. Заказчик королевского портрета — король, а потребители подданные короля — народ.

Среди различных условий, при которых расширялась или суживалась сфера действия того или иного вида искусства, очень большую роль играли и различные научные и технические изобретения. Такие, например, как изобретения письменности и книгопечатания, изобретения туши и бумаги, фрески и масляных красок, музыкальных инструментов и нотной записи, фотографии и кино, радио и телевидения.

От того периода жизни человечества, который мы называем доисторическим, до нас дошли произведения только пластического искусства: наскальные рисунки, барельефы, каменные изваяния, обожженные глиняные фигурки, изделия из кости. Музыкальное искусство, его мелодии и ритмы дойти не могли. Музыка — это процесс, а не материя,

она существует, пока звучит. Нот нам пещерные люди не оставили, граммофонных пластинок — тем более. Сохранились некоторые музыкальные инструменты — ударные и духовые. Но инструменты — это еще не музыка.

Повествовательное искусство тоже не могло до нас дойти. Ни легенды, ни исторические рассказы, ни песенная поэзия. Письменности не было, магнитофонов тоже.

В какой-то степени рассказы о жизни первых «гомо сапиенс» сохранились в рисунках и барельефах. Во все времена художники брали на себя функцию рассказчиков и летописцев. Делали это и пещерные художники, сообщая о военных походах, опасных охотах, о героизме и гибели людей, о количестве убитых врагов, бизонов, оленей или дроф. Но эти изображенные рассказы раскрывают нам быт наших праотцов, но не их повествовательное искусство.

Конечно, и музыка, и пластика, и повествование играли очень большую роль в жизни доисторических людей. Нисколько не меньшую, чем в нашей жизни. Но какое же искусство было наиболее действенным, наиболее влияло на мироощущение, на жизнь и поведение каждого члена общины, было наиболее организующим и объединяющим эту общину? Одним словом, какое искусство в те времена было наиболее социально значимым? Мне кажется, что таким искусством было зрелищное искусство.

Вряд ли музыка существовала тогда без связи с обрядовым или бытовым танцем, обрядовой или бытовой песней. Да и все те каменные изваяния, деревянные или глиняные фигурки, на которые мы удивляемся в музеях, служили вовсе не для того, чтобы ими любовались. Они были богами, злыми или добрыми. Они были участниками различных обрядов и одновременно их декорацией. Они были рождены мифологией, которая, как и «всякая мифология (по определению Маркса), преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения...»

И если христианские боги и мифические существа средневековья были наделены философски-мистическими свойствами, то боги и мифические представители сил природы, созданные воображением пещерных людей, были очень конкретны и предельно материализованы. Это были либо прямые родственники племени — прапрадеды и прапрабабки, либо рядом живущие животные — жабы, змеи, жуки, быки, либо, наконец, помеси прапрадедов с этими животными — жабами, змеями, быками, кабанами, рыбами, птицами. Поэтому каменные, глиняные или деревянные изображения мифических существ, оживленные фантазией тех, кто включил их в обрядовые действа, становились фактическими их участниками. Такого полуродственника, полубога, полузверя можно было наказывать и бить палкой, если он не сделал то, о чем его просили. Кормить медом, если он этого заслужил. Отдать ему целого быка, а то и целого человека, лишь бы укротить его гнев, и, наконец, установив с ним полный контакт, сделать его центром хоровода, включив таким образом в общий танец. Этим же танцам и обрядовым зрелищам служило и пластическое искусство костюмов, масок, татуировки, грима.

Ритуальные действа начинали военный набег и завершали победу, предшествовали охоте и праздновали ее удачу, встречали новорожденного, лечили заболевшего и провожали умершего. Вызывали дождь и заклинали бурю.

Иногда участники такого ритуала делились на исполнителей и зрителей. Шаманы прыгали, трясли соломенными гривами, били в барабаны и выкрикивали заклинания, а потрясенные зрители смотрели, пугались, плакали или радовались в зависимости от темы представления.

Иногда, а может быть, чаще всего зрители сами же и становились исполнителями, но из этого вовсе не значит, что они переставали быть зрителями. Недаром народные танцы, сохранившие элементы ритуала, чаще всего имеют форму хоровода или движений двух групп друг против друга, вроде нашего «А мы просо сеяли, сеяли. А мы просо вытопчем, вытопчем».

Среди туземных племен Австралии, Африки, Южной Америки большинство ритуальных танцев — это танцы-зрелища. Не говоря уже о прямых богослужениях, всегда представляющих собой строго разработанный сюжетный спектакль.

Величайшие, в большинстве своем безымянные художники, скульпторы и архитекторы древнего Вавилона, Ассирии, Египта, Индии, Китая, Древней Греции, страны ацтеков или майя оставили нам удивительные произведения пластического искусства, но не надо забывать, что все эти крылатые быки,

верблюды, слоны, драконы, каменные и золотые будды, сейчас беломраморные, а когда-то раскрашенные Афродиты, Зевсы, портики, колонны, лестницы — все это организовывало место действия и служило оформлением грандиозных зрелищ.

Удивительно, до чего большинство из нас забывает про это. А если и помнит, то не ощущает в полную меру.

Я несколько дней подряд подымался по ступеням афинского Акрополя к Парфенону. И вдруг однажды представил себе, как по этим же ступеням через Пропилеи шли жертвенные быки. И тут же все для меня превратилось в сценическое пространство. Стало декорацией. Все. Даже огромное небо и безжалостное солнце.

Вместо всегда более или менее нелепых и ни с чем не монтирующихся туристов в войлочных греческих шляпах и американских рубашках я представил себе процессию бронзовых гречанок в белых одеждах, белых горбатых быков с бронзовыми рогами, белые дымы благовоний и красные плащи священнослужителей среди разноцветных колонн огромного храма.

Все приобрело новый смысл. И куда бы я ни глядел, стоя на покрытом священными камнями Акрополе, все вокруг меня становилось не просто архитектурой, а сценой и декорацией зрелищ. И Эрехтейон, и храм Ники, и огромный театр Диониса под самым Акрополем. Здесь Эсхил, разыгрывая свои трагедии, выезжал на колеснице, и смотрели Эсхила семнадцать тысяч афинян. Семнадцать тысяч, в то время как во всем городе жило несколько десятков тысяч жителей.

Это были очень действенные представления, вторгавшиеся в самую жизнь народа. Недаром же сочиненный Эсхилом хор для Антигоны стал гимном Афинского государства.

Поезжайте по дорогам современной Греции, по городам и селениям, и всюду вы увидите стоящие или упавшие колонны храмов и каменные полукружия больших и маленьких амфитеатров.

Сядьте на горячий от солнца камень одного из полукружий и представьте, что на каждом из тысяч таких же камней сидят зрители и смотрят туда, куда сходятся радиусы каменных дуг, туда, где сейчас греются на солнце большеголовые ящерицы, а когда-то двигались актеры на высоких котурнах и сквозь рупоры масок говорили и пели героические стихи.

Подумайте, сколько таких амфитеатров еще не открыто, еще не раскопано и сколько из них исчезло навсегда.

Прибавьте к этому то, что и не могло сохраниться в каком бы то ни было материальном виде, кроме барельефов на портиках да рисунков на остатках стен и ваз. Но даже и по рисункам мы можем судить о широте развитого по всей стране искусства бродячих певцов, музыкантов, танцоров, исполнителей комических сцен, фокусников, акробатов.

Вот теперь, если все это сложить, так и получится, что ведущим, самым сильным и самым активным искусством Древней Греции были не архитектура, не живопись, не поэзия, не музыка, а все они вместе взятые, сплавленные в огромное искусство зрелищ.

И Греция вовсе не исключение. Все сказанное относится ко всем народам древнего мира всех континентов.

Что же в этом смысле изменилось в средние века?

Европейская цивилизация, в том числе и одна из ее форм — искусство, меняла кожу. Болезненно, безжалостно, отрывая ее с мясом. Рушились не только крепостные стены и жилые дома. Рушились храмы, театры, падали колонны, разбивались архитравы и портики, раскалывались глиняные вазы, мраморным статуям отбивали носы и руки, а то и вовсе разбивали их вдребезги. Погибли, разрушились почти все атрибуты, все декорации языческих зрелищ. Произведения пластического искусства пострадали больше всего, но соотношения между пластикой, музыкой и зрелищем сохранились.

Религиозные церковные службы разработали большие спектакли с хорами, солистами, речитативами, монологами. Очень быстро создалась традиция оформления сцены с тремя выходами из выстроенной декорации, просцениумом и двумя крыльями клиросов. Безымянные художники создали великолепную форму костюмов. Архитекторы, в большинстве тоже безымянные, построили здания религиозных театров, назвав их храмами, соборами, костелами, церквами. Сила эмоционального воздействия религиозного зрелища в храме Христа стала не меньшей, чем в храме Афродиты и Зевса.

Ну а уличные плебейские зрелища времен язычества вообще нельзя было разрушить.

Они сохранились полностью, постепенно меняя тематику. И если когда-то слепой аэд пел на торговой площади гекзаметры, рассказывая о Троянской войне и похищении Европы, то теперь такой же слепец стал петь о том, как продал Иуда своего учителя за тридцать сребреников.

Уличные фокусники, жонглеры и акробаты вряд ли уменьшились в числе, и только светские театры в первые годы средневековья безусловно пострадали. Почти вовсе исчезли. Но и они постепенно начали возникать на ярмарках и городских площадях, пронеся от язычества до Возрождения и некоторые приемы актерской игры, и маски, и антирелигиозность, и кощунственность многих своих представлений.

Основными же центрами, основными очагами зрелищного искусства и аккумуляторами всех видов искусств — музыки, повествования, пластики — оказались монастыри и церкви. Даже казни еретиков и публичные пытки ведьм и колдунов они превращали в зрелище.

Авторы, режиссеры и художники этих зрелищ, ставя перед собой определенные тематические задачи, разрабатывали точный сценарий, оформляли место действия и костюмировали действующих лиц: стражу, палачей и даже жертв.

Возрождение. Произнося это слово, мы сейчас же представляем себе картины и скульптуры великих итальянских художников того времени — Мантеньи, Джорджоне, Рафаэля, Микеланджело, Тициана, Леонардо да Винчи.

Значит ли это, что соотношение сил между различными видами искусств изменилось? Значит ли это, что место, которое заняло пластическое искусство, стало больше? Да, конечно. Но зрелищное искусство все равно оказалось впереди.

Кто был заказчиками у художников, которых я только что перечислил?

У Мантеньи герцоги Гонзаго, у Леонардо да Винчи флорентинец Лоренцо Медичи и миланец Лодовико Моро, у Рафаэля — папа Юлий II, папа Лев X и римский купец Киджи, у Тициана — испанский король Филипп II. Я перечислил основных заказчиков, не основные были такими же — либо церкви, либо аристократы, либо богачи.

Если это были частные лица, заказывавшие росписи своих палаццо или свои портреты, то произведения, созданные великими художниками, становились достоянием только посетителей дворцов.

Кто видел, кто наслаждался фресками Мантеньи в палаццо Дукале? Герцоги Гонзаго, их придворные, их гости, карлики, жившие для забавы герцогов в крошечных карликовых комнатах, да лошади, на которых всадники въезжали прямо в залы дворца. А мантуанцы знали о фресках Мантеньи? Может, и слыхали, но никогда не видели.

Жители современного Кракова хорошо знают портрет Чечилии Галлерани Леонардо да Винчи, а много ли итальянцев видело этот портрет на его родине?

Я думаю, что за один день в Лувре видит Монну Лизу большее количество людей, чем за всю жизнь Леонардо да Винчи.

Где же встречались с произведениями художников Возрождения обыкновенные итальянцы: ремесленники, торговцы, крестьяне?

В церквах, соборах, в капеллах.

Сейчас рафаэлево «Обручение Марии» люди смотрят в Миланском музее «Бреро», «Святое семейство» в Эрмитаже, «Мадонну с щегленком» в галерее Уфицци, а «Мадонну Грандука» в галерее Питти во Флоренции, «Мадонну лорда Купер» в национальной галерее в Вашингтоне, «Мадонну садовницу» в Лувре. Но тогда, когда жил Рафаэль, этих мадонн никто не рассматривал. На них молились. Освещенные сотнями восковых огней, они были частью больших церковных действ.

Один из предшественников Микеланджело, замечательный художник Мазаччо создал полиптих для Пизанской церкви Дель Кармине. Сейчас этого полиптиха нет, а на отдельные его части любуются посетители музеев Лондона, Пизы, Вены, Берлина и Неаполя. Конечно, они получают удовольствие или убеждают себя в том, что получают удовольствие, но функция этих работ Мазаччо сейчас совсем не та, что была когда-то. Пизанцы XV века, молящиеся в церкви Дель Кармине, не восхищались полиптихом, они преклонялись пред ним, совершая действия, входящие в спектакль, называвшийся литургией.

Я был буквально потрясен, когда впервые вошел в Сикстинскую капеллу и увидел «Страшный суд», но вошел я в нее вместе со стайками туристов, с их многоязычными переводчицами. Во времена Микеланджело никто, кроме сторожа, не входил в капеллу, если в ней не было службы. Она наполнялась

молящимися тогда, когда пел хор, горели свечи, звонили звоночки, сверкали золотом, алмазами и рубинами одежды священнослужителей. Шел великолепный спектакль в великолепных декорациях Микеланджело. К несчастью для него, он забыл, что создает не картины, а иконы, и написал обнаженные фигуры. Ну что ж! Пришлось папе дать распоряжение, чтобы другой художник их одел.

Пластическое искусство итальянского Возрождения заняло среди других искусств куда большее место, чем занимало в средние века, нарушая законы и традиции, созданные философией католического аскетизма. Оно наполнило дворцы аристократов и купцов языческими богами, обнаженными телами венер и амуров, оно стерло золотой фон на иконах и заполнило его деревьями, реками, скалами, облаками, птицами, коровами, даже стриженными пуделями. И все-таки оно не только не обогнало зрелищное искусство, но и продолжало служить ему, тем более что у церковного зрелища появился довольно сильный партнер и конкурент.

Он родился не вдруг и не из морской пены, как Афродита. Он родился от площадных и уличных зрелищ. Это они, плебейские бродячие актеры и певцы, через все средневековье пронесли на своих еле прикрытых плечах искусство светского театра и создали не только итальянскую комедию дель арте, без которой не было бы Гольдони, но и испанский театр Лопе де Вега и шекспировский «Глобус».

Начиная с XV века светский театр, впитывая в себя ярмарочные и площадные представления, и мистериальные и кощунственные, создал разножанровые формы драмы, фарса, пантомимы, оперы, оперетты, классического балета, эстрадного ревю, цирка и к началу XX века стал далеко не последним членом в семье искусств. Во многих слоях городского населения европейских стран он вышел чуть ли не на первое место. Недаром Малый театр назывался вторым московским университетом.

Но нельзя забывать, что религиозный театр, церковное представление, во-первых, продолжало обслуживать куда большую аудиторию, а во-вторых, обладало не меньшими средствами театрального воздействия.

Я рос в семье не религиозной, но как и все ученики гимназий и реальных училищ, обязан был и исповедоваться и причащаться. Исповеди я не то чтобы побаивался, но стыдился, а вот на пасхальную заутреню и я и мои сверстники ходили непременно. Потому что это было очень торжественно и интересно.

Черной, поздней ночью крестный ход с хоругвями и свечами под гудящий поток малинового звона всех московских колоколен. А их ведь было, как вы знаете, «сорок сороков».

Ходили мы в небольшую деревянную церковь, стоявшую на месте теперешнего Сокольнического храма. Служил в этой церкви священник Кедров. Отец Иоанн. Небольшого роста. С большими черными глазами. На его груди был деревянный, а не золотой крест. И как ни красив был крестный ход, все-таки самым волнующим был момент, когда после долгой всенощной, в которой пелось, читалось и рассказывалось о том, как умер Христос, вдруг растворялись царские врата, из них выходил отец Иоанн со своим деревянным крестом и голосом простым, а совсем не традиционно священническим, обратившись ко всем нам, говорил: «Христос воскрес». Все мы одним вздохом отвечали «Воистину воскрес», и на глазах многих были слезы.

Священник Кедров был настоящим актером, вероятно, не менее талантливым, чем его однофамилец артист Художественного театра. И если уж продолжать аналогию, то и играл отец Иоанн по системе Станиславского. Во всяком случае, услышав из уст священника Кедрова о том, что случилось с Христом, Станиславский наверняка сказал бы свое знаменитое: «Верю». Рассказал я об этом для того, чтобы показать, что, несмотря на огромные победы, которые одержал светский прогрессивный театр над театром церковным, церковь к началу XX века еще не сдала своих позиций и религиозное зрелище продолжало оставаться одним из основных видов зрелищного искусства, особенно в деревне, куда светский театр забредал в редчайших случаях.

Следующими за религиозными зрелищами по широте охвата и массовости, если говорить обо всем земном шаре, были зрелища, разыгрываемые бродячими актерами, и народные игры, имеющие строго выработанные формы и в большинстве случаев высококвалифицированных исполнителей. Это и испанские танцевально-кастаньетные диалоги, и народные кукольные, и теневые

театры Китая, Индонезии, Японии, и народные представления масок Монголии, и танцевальные игры африканских негров.

Значит, и в XIX веке зрелищное искусство продолжало оставаться и самым массовым и самым сильным. Но внутри этого искусства светский театр во всех городах и странах, где он развился, оказался опаснейшим врагом религиозного зрелища и, тем самым, врагом религиозной идеологии, причинившей столько зла людям, развязавшей столько войн, замучившей и убившей столько людей, на десятилетия и столетия задержавшей развитие науки.

Новый вид светского театрального представления, естественно, мобилизовал и пластическое искусство, тем более что оно тяготилось властью над собой церкви. Искусство декорации и театральной машинерии двинулось в интереснейший путь, открывая все новые и новые средства зрелищной выразительности, начиная от постоянной архитектурной декорации театра Палладио с тремя поразительно выстроенными перспективными уличками и кончая живописными задниками Константина Коровина и конструкциями Исаака Рабиновича.

Но, конечно, теми победами, которые одержал светский театр, начиная от Возрождения до наших дней, он обязан не столько художникам и режиссерам (они как вожди театров появились только в XX веке), сколько драматургам. А те, в свою очередь, не могли бы достигнуть таких успехов, если бы повествовательное искусство не оказалось в русле огромного события, которое, как дрожжи, заквасило всю человеческую цивилизацию.

Представить себе сейчас все развитие современной науки без книг, просто невозможно, как невозможно себе представить без книг, без книгопечатания не только развитие, но и само существование современной литературы.

Когда-то, чуть ли не в эпоху палеолита, художники помогли рассказчикам закрепить в материале рассказ или сообщение, рисуя события или факты. Столько-то человек на стольких-то лодках переплыли ночью через реку и убили столько-то страусов или заречных врагов. Для чтения этих рассказов не надо было быть грамотным.

Через несколько тысячелетий такие рисунки превратились в значки, обозначавшие отдельные понятия. Для чтения значков грамотность стала уже необходимой. Количество людей, могущих прочитать изложенное иероглифами, тем самым сократилось в процентном отношении. Но зато рассказы, историческая хроника или указы правителей смогли быть очень пространными и уже в какой-то степени отражать повествовательное искусство, правда, не в звуковом, а только в смысловом его изложении.

Затем где-то на берегу Средиземного моря финикияне изобрели еврейскую звуковую азбуку. Записанное понятие превратилось в записанное слово.

Эта азбука двинулась по Средиземноморью, а потом по всей Европе, приобретая в каждой стране национальные признаки и заменяя или дополняя буквы для обозначения различных звуков.

Конечно, это было большим событием в истории человечества, но записанные произведения научной мысли или повествовательного искусства были в то время похожи на высокие деревья с очень короткими ветвями или на длинные реки, у которых много притоков (рассказов, легенд, народных песен), но сами они орошали только свои берега.

Из легенд и песен, рассказывавших о Троянской войне, дошедших до времен Гомера (если он только существовал), сложилось великое произведение повествовательного искусства «Илиады». Донесли эти легенды до Гомера народные певцы-аэды, каким, по преданию, был и сам Гомер.

С момента создания «Илиады» (а произошло это в VII или VI веке до нашей эры) и до момента, когда «Илиада» была впервые записана, прошло еще не меньше двух-трех веков. Пронесли ее сквозь эти годы, то есть от Гомера до папируса, все те же аэды.

И вот в III веке до нашей эры появился папирус. Длинный, чуть ли не в 150 метров свиток, который и стал первоисточником всех современных нам переводов «Илиады».

Ну а где была «Илиада» вместе со своей сестрой «Одиссеей» в III, IV, V, вплоть до XV века нашей эры, то есть в течение 1800 лет?

Уличные слепцы давно перестали петь о Троянской войне и аргонавтах. Они пели об избиении младенцев, о Понтии Пилате, об искушении святого Антония и о страшном суде. Они создавали легенды о Шехерезаде, о докторе Фаусте, Дон-Жуане и Гаргантюа.

Кто же встречался с Гомером?

Те, кто знал древнегреческий язык, был грамотен и мог в каком-то хранилище рукописей прикоснуться к папирусам Гомера. Сколько же было таких людей?

Единицы.

А на протяжении веков?

Разве что сотни.

До XV века Гомер находился в летаргическом сне. Фактически он был недосягаем для миллионов греков и сотен миллионов людей других стран..

И вот сперва в Китае и Корее, а затем, независимо от этого, в Европе возникло книгопечатание. Рукописи превращались в печатные книги. Сотни рукописей в сотни тысяч, в миллионы печатных книг. Гомер, переведенный на десятки языков в конце XVIII и в XIX веке, разлился тысячами ручьев чуть ли не по всему земному шару, и ручьев этих оказалось больше, чем тех, которые создали «Илиаду» и «Одиссею». Никогда еще за всю жизнь этих действительно великих произведений повествовательного искусства такое количество разноязычных и разноплеменных людей не волновалось судьбой Гектора или Одиссея, не восхищалось благородством Пенелопы.

Возникла литература. Огромная, сильная. К концу XIX века всякий вправе был сказать, что ведущим искусством скоро будет искусство повествования, действующее не на глаз и ухо, а на фантазию глаза и фантазию уха, вызванную прочитанным образным словом.

И если говорить про цивилизованные страны, про тех людей, которые умеют читать, то для многих из них литература действительно стала ведущим искусством.

Если сравнить широту распространения, силу эмоционального воздействия и влияния на совершенно разные слои населения Толстого, Чайковского и Репина, то на первом месте будет Толстой, оказавший огромное влияние на мысли и даже поступки миллионов читателей, причем не только русских, но и немцев, англичан, американцев, итальянцев, китайцев, японцев, в общем чуть ли не всех грамотных людей мира.

Чайковский окажется на втором месте. Его музыку люди слушали не только в Москве, Петербурге и Киеве, а и в Париже, в Берлине, в Лондоне, но число посетителей концертов было куда более ограничено и количественно и по своему социальному составу, чем число читателей Толстого. Да и чисто этическое влияние музыки уже, чем влияние литературы, тем более литературы такой огромной силы, как произведения Толстого.

Репин по охвату зрителей на третьем месте. Он понимал это, как и все передвижники, иначе не пришла бы им в голову идея организовывать передвижные выставки по городам России. Сила морально-этического воздействия картин Репина, Касаткина, Архипова, Верещагина, Крамского и даже Перова была очень велика. Чтобы ощутить это, нужно только перечислить их картины: репинские «Бурлаки», архиповские «Прачки», касаткинские «Шахтеры», «Неутешное горе» Крамского, «Апофеоз войны» Верещагина и, наконец, перовские «Охотники на привале». Но все-таки количество людей, взволнованных и растревоженных картинами передвижников, было куда меньше, чем читателей «Войны и мира», «Воскресения» и «Крейцеровой сонаты». Да и ограничивалось оно картинными галереями и выставками России и никогда не пересекало ее границ.

Такие русские писатели, как Тургенев, Толстой, Достоевский, так же как и французы Золя и Мопассан, англичанин Диккенс, американцы Бичер-Стоу и Твен, стали властелинами чувств и дум целых континентов.

Могучая литература XIX и начала XX века вместе со всем наследием классических произведений повествовательного искусства, Возрождения и древнего мира, впервые ставших достоянием разных народов, протянула руку, чтобы принять у зрелища эстафету лидера.

Ведь поголовно грамотными через какое-то количество десятилетий окажутся не только жители Европы и Северной Америки, но и население Азии, Африки, Австралии — одним словом, все люди земного шара.

И как раз тогда, когда палочка эстафеты оказалась совсем рядом с протянутой к ней рукой, произошли дальнейшие события в области средств человеческого общения, вновь решительным образом изменившие соотношение сил в семье искусств.

(Продолжение следует)

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Милан ШУЛЬЦ

Надежды и опасения нового искусства

Представьте себе, какая выросла бы гора, если бы все телевизоры мира собрать воедино. Такая гора затмила бы многие природные вершины. Теперь представим, сколько зрителей ежедневно сидит у телевизоров. В наше время перед удивительными магическими ящичками собирается значительная часть человечества. Людей привлекают самые разнообразные чудеса. Телевизор обладает максимальным воздействием на людей, сообщая и показывая им громадное количество сведений.

Сегодня весь мир может в одну и ту же минуту получить информацию о самых важных событиях сразу же и таким способом, что у каждого возникает чувство, будто он присутствует на месте происшествия.

Телевидение — это в своей основе еще не использованный капитал. Капитал двусторонний. Капитал огромных надежд и неизбежных опасений: ведь то, что будет показано — удачно или, напротив, искаженно,— увидят миллионы людей. Это капитал превосходных и вместе с тем обманчивых возможностей: телевизор может моментально убедить людей в чем-либо или так же быстро оттолкнуть их от чего-то.

Но, по-видимому, положительная сторона оказывается сильней, потому что на голубом экране можно увидеть дальние страны, мастерские художников, спортивные стадионы, частную жизнь политиков, театральную премьеру. Если бы эта позитивная сторона телевидения не перевесила, то лучше было бы осуществить один фантастический план— купить много «ящичков», свалить их в одну кучу, поджечь ее и раздувать огонь до тех пор, пока последнюю искорку не унесет утренний ветерок. Однако телевизор стоит у нас в комнате, и, очевидно, его не удастся изгнать.

Чехословацкое телевидение за двенадцать лет своего существования (с 1953 года) приобрело невиданный размах. Вначале передачи шли лишь несколько раз в неделю, теперь же программы телевидения разрослись до шести полнодневных и одной на полдня и включают самые разнообразные жанры. Количество владельцев телевизоров достигнет скоро двух миллионов, а это, по существу, означает, что в каждой второй семье в ЧССР будет собственный телевизор.

Из всего этого вытекает огромная ответственность перед массовым зрителем. Для телевидения, скованного коммерческими расчетами, эта ответственность стоит на втором плане, но для телевидения социалистических стран она имеет первостепенное значение. И здесь возникает проблема номер один. Мне, как человеку, который уже несколько лет занимается критической оценкой телевизионных программ, кажется, что Чехословацкое телевидение (сужу только о нем, так как, к сожалению, недостаточно хорошо знаком с телевидением других социалистических стран) не осознает этой ответственности в должной степени. Прежде всего оно не осознает того, что образно-звуковое воздействие на большую часть населения нашей страны является силой, которую ничто не может заменить, что это потенциальная трибуна для разговоров всех со всеми.

Существуют, конечно, разные формы разговора с телезрителем. Я бы сказал, что, к счастью, их становится все больше: развитие телевидения, естественно, способствует и развитию разных жанров программ. Но, пожалуй, даже при поверхностном наблюдении видно, что наибольшей популярностью пользуются репортажи и публицистика. Большинство телезрителей включают свой телевизор, когда начинается репортаж, и, как правило, не выклю-

чают его на протяжении всей передачи. Это естественно: все большее количество людей жаждет информации, объяснения событий, которые волнуют мир. Зритель хочет все понять и выработать собственный взгляд на происходящее.

Я думаю, что мы все еще недооцениваем значение комплексной информации, которая необычайно развивает интеллект человека, пробуждает в нем интерес ко всему, что происходит вокруг нас каждый день. Неинформированность, напротив, плодит равнодушие, тормозит активность человека. Телевидение, обладающее волшебным даром мгновенно показывать зрителю подлинные происходящие в этот момент события, может сыграть большую роль в пропаганде гуманистических идей социализма. Но, к сожалению, даже основным нашим информационным передачам не хватает монолитности, целенаправленности, и лишь иногда в них проявляются признаки активного воздействия. В большинстве случаев — и это опять-таки касается прежде всего отечественного репортажа — передачи представляют собой однообразные и никак не впечатляющие производственные или сельскохозяйственные кинокадры, стереотипно снятые всевозможные заседания и т. п. Подлинный смысл таких кадров совершенно утрачивается из-за плоских, стандартных изображений. То же можно сказать и о беседах с людьми. Порой эти беседы интересны, но чаще люди лишены возможности проявить в беседе свою индивидуальность.

Поэтому все получается одинаково однообразно: там ли снимается стружка с куска металла или в другом месте, едет ли комбайн по полю на западе или на востоке страны — поле выглядит таким же, машины ничем не отличаются, и даже словесный комментарий (за исключением, разумеется, имен и названий) совершенно тождествен. Такой принцип информации вызывает у зрителя сначала скуку, потом раздражение и в конце концов безразличие к вещам, по сути дела, очень важным.

Другим важнейшим оружием телевидения является публицистика. Имеется в виду публицистика всевозможных видов — от комментариев, проблемных бесед и документальных сообщений до различных серийных тематических программ. Практика мирового телевидения доказывает, что именно здесь хорошая иллюстрация вызывает наибольшее впечатление у зрителя, требующего непременно точной достоверности. Можно привести тысячи примеров, когда хорошо подготовленная беседа специалистов сумела приблизить к зрителю сложную, на первый взгляд непопулярную проблематику больше, нежели множество газетных очерков (я могу привести конкретный пример — западнонемецкий репортаж с места действия по оказанию помощи засыпанным шахтерам). Опыт английского телевидения показал, какую громадную пропагандистскую роль может сыграть сатирическая программа— я имею в виду политическую серию сатирических передач, направленную против разнообразных проявлений английского консерватизма. Эта роль была настолько значительна, что под давлением влиятельных лиц серия перед выборами была приостановлена, а возобновлена только после выборов, но уже в ином виде и под другим названием.

Можно привести пример и наш, отечественный. Чехословацкая телевизионная критика присудила ежегодную премию за 1964 год серийной программе «Остравские минуты» именно за ее активное стремление систематически рассказывать о современности — о людях, находящихся среди нас, об условиях труда и отдыха, о здравоохранении, о героях и трусах, о связи сегодняшнего дня с прошлым... Одновременно эта премия явилась признанием эксперимента в области формы телевизионной публицистики, так как серия — она продолжается и сейчас — перепробовала разные комбинации кинодокумента со стилизованным показом прямых бесед — с комментатором или критиком. У всех этих программ был общий знаменатель — интерес к современности и ее жгучим вопросам, и это вызывало непосредственный отклик зрителя.

Как пример недооценки могучей действенности телевизионных публицистических программ хочу привести конкретный случай с одной передачей из серии, подготовленной пражской молодежной редакцией. Серия называется «Любознательная камера». В ней прослеживаются судьбы сверстников тех, кто делает эти передачи. В одной из программ ребята рассказали о девушке из небольшого чешского городка, которой, по мнению редакторов «Любознательной камеры», местные деятели своим нечутким отношением помешали найти дальнейший жизненный путь. Очень остро, опираясь на точные факты, авторы критиковали виновников и требовали исправить ошибку. Отклики на эту программу были весьма значительными. Многие зрители были удовлетворены репортажем. Они писали о том, что передача помогла им устранить несправедливости, которые они видели около себя. Телезрители подчеркивали, что смелая критика и остро сделанная передача — мощное оружие в борьбе с общественным злом.

Однако, когда деятели, подвергшиеся критике, представили в свою защиту аргументы, в значительной мере справедливые, но не снимающие с них ответственности полностью, авторы, вместо того чтобы в следующей передаче толком разъяснить все и, сопоставив различные точки зрения, сделать соответствующие выводы, ограничились несколь-

кими невнятными словами извинения за не совсем точные суждения. Существо дела осталось для телезрителей все же неясным и нерешенным, незаконченным. Тем самым полезность этой остро начатой передачи была сведена к нулю.

Если мы говорим о смелости, которую требует телевизионная публицистика, нам следует особо осветить значение л и ч н о с т и на телевидении.

Телевидение приходит к человеку домой, в круг его семьи, общается с ним в интимной обстановке. Это уже давно установленная истина, но ее следует подчеркнуть. Таким образом, восприятие телевизионных программ в большинстве случаев (я уверен, что даже при серьезном техническом прогрессе экран будет все же довольно маленьким) носит тоже интимный, камерный характер. И именно эта интимность требует, чтобы с экрана к зрителю обращался всегда конкретный человек — личность, чтобы все, что воздействует с экрана на зрителя, несло на себе печать таланта, продуманности и ясной направленности. Чтобы тот, кто отважился выступить перед миллионной зрительской аудиторией, умел владеть ею, был культурным и понятным, чтобы он точно чувствовал, когда может позволить себе сделать жест и когда должен побудить к этому жесту зрителя. Советский критик Владимир Саппак (о преждевременной смерти которого сожалела вся чехословацкая общественность) когда-то в этом смысле проникновенно описал диктора Московского телевидения Валентину Леонтьеву. Мы на Чехословацком телевидении могли бы привести пример наших международных комментаторов, которые заслужили огромную любовь именно потому, что они профессионально образованы, опытны, способны сочетать слово и живой документальный наглядный материал. Существует, однако, также немало примеров, когда, так сказать, «безликая» и поэтому обязательно бесхребетная телевизионная продукция терпела полный неуспех у зрителя. Вспомним хотя бы злополучные разговоры перед камерой, когда участники стоят, как мумии, боясь шевельнуться или повернуть голову, или передачи, в которых важная проблема теряется в нагромождении ничего не значащих слов. Можно вспомнить один международный комментарий, когда диктор читала по бумажке многословные вопросы и с трудом давала на них столь же многословные ответы.

Если я говорю «личность», я имею в виду не только тех, кто непосредственно выступает перед камерой. Конечно, желательно, чтобы дикторы и комментаторы были симпатичны зрителю, чтобы они вели с ним такой дружеский, интимный разговор, который делает телевидение настоящим телевидением. Идеально было бы, если бы в одном лице соединялись автор и диктор. В этом случае зрителя привлекает человек, высказывающий свои собственные мысли своим собственным языком.

Но личность, пожалуй, еще больше необходима там, где идет подготовка передач. Существующий до сих пор взгляд на телевидение тормозит творческую инициативу многих талантливых людей, которые способны создать очень действенные, специфически телевизионные произведения. Этот взгляд основывается на ошибочном предположении, будто на телевидении уже выработались некие традиции (а вернее — стандарты), некий обыкновенный, привычный уровень, который зритель вроде бы одобряет. Есть и другая причина. Думают, что, поскольку телевидение — официальное государственное учреждение, нельзя допустить, чтобы передача носила отпечаток индивидуальности, личности ее автора, считая, что это придаст ей оттенок субъективности. И хотя мы постоянно говорим о телевидении как о мощном средстве политической и культурной пропаганды, господствует устойчивое мнение, согласно которому утверждают, что чем более умеренный отклик вызывает программа, тем, значит, лучше мы работаем. Так, обычно пресекаются творческие желания энтузиастов, которые готовы подставить свою голову под меч за публицистическую страстность своих передач, за реализацию своих замыслов.

Я мог бы назвать несколько авторов острых телевизионных публицистических программ, которые вышли из игры только потому, что вызывали некоторый переполох, что шли в бой с искренним стремлением вникнуть в проблему и не решать ее сразу и бездумно.

Это все, конечно, не так просто. Действительно, с одной стороны, телевидение — государственный институт, и уже сам этот факт накладывает на всю деятельность телевизионистов определенную официальность и, так сказать, государственную ответственность за произнесенные по телевидению слова. Но, с другой стороны, социалистическое государство опирается на помощь своих граждан в реализации важных общественных задач. Тем самым оно делает всех нас — как раз в противовес другим государственным режимам — сознательно заинтересованными в поступательном процессе развития общества.

Поэтому социалистическая телевизионная публицистика требует, чтобы ее создатели были личностями, чтобы они пользовались доверием и авторитетом у зрителя, это единственное средство создания действенных, активных телевизионных программ, а значит, и поднятия всей деятельности телевидения на новую творческую и идейную ступень. В этом — возможность эффективного использования пока еще скрытых резервов «телевизионного чуда», этого удивительного технического изобретения.

Если мы говорим об информации и публицистике, это не значит, что в остальных телевизионных жанрах существуют другие принципы. И в литературно-драматических программах первым и последним условием является то, чтобы все участники были подлинными личностями в своей профессии, знающими специфику своей работы и диапазон своего творчества. Известно, что люди растут в зависимости от той роли, которая им предоставлена и для которой у них имеется достаточный творческий простор.

Именно в литературно-драматическом жанре Чехословацкому телевидению удалось за первые десять лет сделать довольно много. Выросло несколько хороших режиссеров, операторов и работников смежных профессий. Коллективность телевизионного искусства выступает здесь на передний план, особенно в программах сложных и обширных. А вместе с этим вырастает потребность в профессионализме (то есть знание плюс личность) тех, кто подготавливает телевизионные инсценировки.

За последние два года, например, выяснилось, что после первоначального стремительного расцвета оригинальные телевизионные драматические произведения и инсценировки претерпевают определенный кризис.

Недостаточная требовательность, неточное понимание формы телевизионной драматургии, привели к тому, что на экран стали попадать незрелые, дилетантские произведения. Квалификация массы сотрудников драматических редакций осталась на уровне зачаточного периода телевидения. Создать сильный и творчески требовательный профессиональный коллектив людей, точно понимающих сущность жанра телевизионной драматической литературы,— это неотложная задача чехословацкого телевидения.

Наряду с критикой хочется отметить и успехи. Чехословацкое телевидение приобрело большой опыт в постановке классического репертуара, современной драматургии и телевизионных инсценировок литературных произведений. Немалую роль сыграл в этом отношении и ряд русских и советских произведений. Один из наших лучших телевизионных фильмов — «Невидимые миру слезы»,— отмеченный на международном фестивале, сделан по рассказу А. П. Чехова. Ежегодную премию телевизионные критики присудили творческой переработке для телевидения романа Ю. Бондарева «Тишина». Большой успех имела серия «Три парня в избе», которая выходит из месяца в месяц и создается творческим коллективом во главе с драматургом Ярославом Диетлом. В этой серии удалось соединить необходимую актуальность телевидения с простой драматургической формой, затрагивая в чисто комедийном плане повседневные общественные вопросы. И серия пользуется большим успехом у зрителей, которые с нетерпением ждут каждую следующую передачу.

●

Телевидение — это гигант. О нем будут вестись дискуссии еще долгие годы, пока откроют все его возможности. Пойдет вперед и техническое развитие, экраны будут искриться красками, плоское изображение заменится стереопластическим, связь между континентами станет обычным делом, камеры проникнут далеко в космос. Но останется основной факт — телевидение прежде всего должно помогать человеку ориентироваться в своем мире, познать самого себя. Нужно, чтобы телевизор был поучительным. Но не на последнем месте должна быть и развлекательная его функция. Выполнить эти миссии телевидению будет не так просто, но выполнение их — главная задача «волшебного экрана».

Прага

Перевела с чешского И. ЧЕРНЯВСКАЯ

Я. СМОЛЯК

Находки Михаила Кириллова

В самом начале творческого пути Михаилу Кириллову повезло. Ему довелось работать с интересным немецким режиссером Эрвином Пискатором и выдающимся советским кинорежиссером Борисом Барнетом.

Уже в его первых работах — «Ледолом», «Окраина» и «Восстание рыбаков» — была ощутима рука будущего мастера.

Пожалуй, далеко не все зрители старшего поколения, а о молодых и говорить нечего, помнят, что ведущим оператором «Окраины», замечательного советского фильма, поставленного Борисом Барнетом, был Кириллов. Этот фильм вошел в сокровищницу, в золотой фонд отечественного и мирового кино.

Достаточно напомнить, что на Международном фестивале в Италии «Окраина», показанная вне конкурса как старая лента, получила самую высокую оценку и была признана одной из лучших картин в истории мирового кино. То же самое происходило и на других международных фестивалях.

Фильм сделан свыше тридцати лет назад. Но и сегодня, когда он появляется в кинотеатре повторного фильма, смотрится с неослабевающим вниманием. Он как бы предтеча наших лучших историко-революционных картин.

Двадцатипятилетний Михаил Кириллов с поразительной силой воссоздал пору первой мировой войны. Вспомним хотя бы эпизод братания, сцены в окопах, бои, когда вихрь земли и пыли, вздымаемый взрывами, захлестывает солдат.

Следующим фильмом, где Кириллов опять встретился в работе с Б. Барнетом, был «У самого синего моря».

Эта картина стала в известной мере этапной в творчестве М. Кириллова. В ней он утвердил себя как художник, тонко чувствующий поэзию окружающей его природы.

Море в фильме живет неповторимой жизнью. Вместе с героями оно поистине смеется и плачет, хмурится и негодует. Кириллов не остается в этом фильме простым наблюдателем, фиксатором натуры. Он находит новые по тому времени операторские средства и приемы, которые придают многим кадрам фильма особую прелесть, выразительность и романтическую окраску.

Надо подробнее ознакомиться с операторскими новациями М. Кириллова, чтобы понять его постоянное стремление к неизведанному, к новому, неожиданному.

Так, следует вспомнить, что имевшаяся тогда «на вооружении» операторов длиннофокусная оптика применялась в редких случаях, да и то для съемки сильно отдаленных объектов. При съемке же художественных фильмов ее не использовали.

В истории советской кинематографии одним из первых это в 1935 году сделал М. Кириллов, получив тем самым возможность изменения в кадре привычных масштабных соотношений. Он первым смело ввел в кадр в качестве основного композиционного элемента огромный солнечный диск. Чайки на фоне громадного солнца — кадр, с которого начинается лента, сразу вводит зрителя в поэтическую атмосферу фильма. С тех пор прошло много лет, но и по сей день операторы, снимая восходы и закаты, нередко пользуются длиннофокусной оптикой. Кирилловские морские пейзажи из фильма «У самого синего моря», снятые длиннофокусным объективом в 360 *мм*, стали предметом изучения и подражания.

М. Кириллов тогда же применил длиннофокусную оптику для съемки так называемых панорам сопровождения. В те годы не было операторских машин для съемки с движения, и панорамы, выполненные длиннофокусным объективом, следящим как бы в упор со статической точки за бегущими на фоне волн людьми, были откровением.

Еще с одной проблемой столкнулся М. Кириллов в то время. Держать под палящим солнцем актеров в ожидании, когда «подойдут» нужные облака,— дело хлопотливое, снимать же на плоском, безоблачном небе было неинтересно и режиссеру и оператору.

И Кириллов идет на рискованный для того времени эксперимент. Перекрывая в кадре безоблачное небо кашеткой, он повторно производит съемку неэкспонируемого участка кадра, дожидаясь, когда облака приобретут нужный характер.

В том же фильме никак не удавалось снять актеров посреди штормового моря. Это было сопряжено с большим риском. Сейчас такие съемки сравнительно легко осуществляются методом рирпроекции, но в то время этот способ у нас еще не применялся. Надо было найти выход из положения. И Кириллов, отсняв длиннофокусной оптикой кадры штормового моря, применяет еще только осваиваемый комбинированный метод так называемой «транспарантной» съемки и добивается в павильоне эффектного совмещения актерской сцены с фоном бушующего моря.

Встретившись вскоре в работе со старейшим мастером экрана Л. В. Кулешовым, Кириллов продолжил творческие поиски.

В «Сибиряках» он широко применил разнообразные комбинированные съемки. Это позволило отказаться от длительной и сложной экспедиции в Сибирь и сконцентрировать все натурные объекты в одном месте, отсняв их в короткий срок. Непроходимая тайга, сибирские сопки, болота и топи — все это было воспроизведено под Загорском на небольшом участке в два-три километра. Тем не менее у зрителей ни на минуту не возникало сомнения по поводу «сибирской» подлинности мест, на фоне которых разворачивается действие фильма.

Нечто подобное было повторено М. Кирилловым и при другой его встрече с Кулешовым. Речь идет о фильме «Случай в вулкане».

Этот фильм любопытен тем, что все съемки, связанные с кратером вулкана, извержениями и прочими стихийными явлениями, составляющими около половины картины, были сняты М. Кирилловым в одном из самых тесных павильонов бывшей студии «Союздетфильм», размещавшейся в те годы в Лиховом переулке.

Последовательное и изобретательное стремление Кириллова к трансформации кадра должно было натолкнуть его на мысль о создании фильма-сказки. В начале 1941 года М. Кириллов в содружестве с режиссером В. Легошиным с увлечением приступает к экранизации «Снежной Королевы» по сценарию Е. Шварца. Фильм был задуман цветным и снимался методом витражной двухцветки.

Об этой несостоявшейся картине следует вспомнить в связи с обостренной операторской наблюдательностью Кириллова.

Начнем с того, что М. Кириллов использовал несовершенство двухцветки для достижения особой тональности, присущей сказке с ее поэтичностью и отрешенностью от бытовой приземленности.

Интересен был в этой работе прием, примененный Кирилловым при съемке главного персонажа фильма. Сложность заключалась в том, что Снежная Королева представлялась авторам, в отличие от остальных персонажей фильма, прозрачной, как бы сотканной из снежинок. Такого рода съемки обычно выполнялись методом двойной экспозиции. Снималась сцена с реальными актерами, но пленка не проявлялась, ее перематывали на начало, заряжали в аппарат снова и вторично снимали на ней призрачный объект на фоне черного бархата.

Этот примитивный и громоздкий способ помимо многих технических неудобств имел еще один недостаток — невозможность координации действий реального персонажа с призрачным, не говоря уже о полной невозможности синхронного диалога.

Каждому случалось наблюдать в витрине магазина «совмещение» выставленных товаров и отразившегося городского пейзажа. Это наблюдение натолкнуло М. Кириллова на мысль использовать отражение для съемки призрачных объектов.

Первые же экспериментальные съемки подтвердили его догадку, и разработанный им способ «отраженного совмещения» в плоскопараллельном стекле с тех пор прочно вошел в практику комбинированной съемки. Этим способом удалось совместить призрачную Снежную Королеву с реальными актерами и добиться не только согласованности их движений, но и совершенной синхронности диалога.

Война прервала съемки этого фильма; он не был завершен, и весь отснятый материал пропал во время эвакуации студии. Но тяга к фильму-сказке не оставляет М. Кириллова.

В 1943 году он участвует в работе над фильмом «Кащей Бессмертный» в содружестве с А. Роу.

Здесь «впечатываются» в кадр тучи и облака, туманы и молнии. Одно чудо сменяется другим: полет на ковре-самолете, невидимка, мужичок-с-ноготок, окаменение героев... Наконец, съемка Кащея, у которого трижды отрубают голову, и каждый раз голова на глазах у зрителей вырастает снова.

Но удача картины не только в этих сказочных превращениях и эффектных трюках, она в цельности стиля поэтического фильма. Происходящие в нем чудеса органически вплетались в художественную основу всего фильма. Так, сказочник-режиссер нашел достойного сподвижника в сказочнике-операторе.

Когда перебираешь в памяти поиски и находки Кириллова на протяжении всей его жизни, то видишь, что особо его беспокоила «проблема неба».

С годами у него появился уже не один, а несколько способов создания в кадре необходимых облаков прямо на съемочной площадке. Широко применяя метод «отраженного совмещения», Кириллов «делает» дождь и туман, вспышки молний, а при съемке батальных фильмов — орудийные залпы, разрывы бомб и яркие цепочки трассирующих пуль, лучи прожекторов и т. п.

Когда на Киевской студии создавался фильм «Третий удар», то по ряду обстоятельств много натурных сцен было перенесено в павильон. В большом ателье появились траншеи, окопы, ходы сообщения, доты и дзоты. И здесь перед Кирилловым со всей остротой встал вопрос: «как быть с небом», на фоне которого должны были сниматься эти сооружения? Применяющиеся в таких случаях рисованные задники лишний раз подчеркивали: дело происходит в павильоне. Оператора это, естественно, не устраивало. В этой картине все должно выглядеть, как в жизни. Если зритель заподозрит, что перед ним не действительная, а павильонная декорация, он сразу же поставит под сомнение достоверность всего материала, отснятого на натуре.

И Кириллов снова находит оригинальный выход. Он отказывается наотрез от рисованных задников, вызывая этим в свой адрес немало недоумений и скептических замечаний.

Еще бы! Ломались узаконенные традиции. Ставилась под сомнение целесообразность работы целого отряда фоновиков, которые с незапамятных времен, орудуя кистью и компрессором, заполняли фоны аккуратными, похожими друг на друга облаками и тучами.

Чтобы пойти на эксперимент, опрокидывающий узаконенные традиции, нужна была смелость. И М. Кириллов пошел на риск.

Вместо обычных рисованных задников во всю стену огромного павильона был установлен чистый, белый фон. Этот фон освещался тремя приборами КПД-50, с которых для получения более четкого теневого рисунка были сняты линзы. Перед каждым прибором на расстоянии около полутора метров был установлен вырезанный из фанеры силуэт горной цепи с таким расчетом, чтобы его тень отбрасывалась на белый фон. Тени располагались по фону уступами и накладывались одна на другую так, чтобы вторая тень приходилась выше первой, а третья выше второй.

Таким образом, в месте совпадения всех трех теней, на нижней части фона, получилась самая темная — первопланная «горная цепь», над ней, в зоне совпадения двух теней, силуэт гор получился светлее, и, наконец, самый верхний участок создавал рисунок самых далеких, как бы уходящих в дымку гор.

В результате получилась многоплановая, достоверная перспектива постепенно теряющихся в туманной мгле холмов и горных склонов.

Теперь настала «очередь» облаков. Они тоже были «сделаны» здесь же на месте из нескольких кусков картона с неровно оборванными краями. Их теневая проекция на белом фоне создавала ощущение хмурых, нависших над горами туч.

Вся организация этого громадного по своим размерам фона заняла около двух часов!

«Проблема неба» была разрешена, и теперь для каждой досъемки под натуру легко и быстро создавался светотеневой фон нужного настроения и характера. Постепенно развивая свой метод, Кириллов разработал более совершенную технологию создания движущихся светотеневых облаков. Им был снят экспериментальный двухчастевый фильм, наглядно демонстрировавший технику выполнения как черно-белых, так и цветных светотеневых фонов.

(С тех пор Кириллов отказался от рисованных задников неба и успешно продолжает применять и совершенствовать свой метод, нашедший немало последователей. В их числе стоит упомянуть и его сына Андрея Кириллова, оператора «Беларусьфильма», который большую часть натурных фронтовых эпизодов фильма «Третья ракета» снял в павильоне на светотеневых фонах, добившись при этом ощущения подлинной натуры.)

К слову, о светотеневых фонах.

В павильонных съемках не удавшегося в целом фильма Л. Лукова «Донецкие шахтеры» М. Кириллов успешно применяет светотеневые фоны. Он неуклонно совершенствует свой метод. При помощи комбинации цветных фильтров он на белом фоне воспроизводит яркие краски «восходов» и «закатов», «делает» белые облака на синем небе. Им разработана конструкция для плавного движения облаков в любом направлении и темпе. Но Кириллов на этом не останавливается, он вводит в светотеневой фон солнечный диск, причем это «солнце» по желанию может скрыться за облаками, подниматься из-за горизонта и «заходить» за него.

Прибегая к той же трансформации кадра, М. Кириллов оригинально решил ряд эпизодов в другом луковском фильме — «Разные судьбы».

Индустриальные пейзажи М. Кириллов снял в трескучий мороз на фоне багровых дымов. Окутанные инеем и морозом громады домен, завод-

ских сооружений, гигантских труб создают ощущение величия, мощи.

М. Кириллов воссоздает этот пейзаж в павильоне, за окнами декорации заводоуправления. Здесь он опять-таки применяет цветотеневой динамический фон; при помощи вращающихся стеклянных дисков с нанесенным на них силуэтным рисунком создается дополнительный эффект подымающегося вверх пара.

К накопленному многолетним опытом методу трансформации кадра М. Кириллов прибегнул и в работе над одним из последних своих фильмов — «Я купил папу» (режиссер И. Фрез).

Рассказ о забавных и грустных похождениях маленького мальчика в большом городе привлек Кириллова возможностью показать окружающий нас мир глазами героя фильма — пятилетнего Димки. Оператор использует все пространство широкоэкранного кадра, строя глубинные композиции.

Оператор разрабатывает и применяет новый метод съемки, создающий, что особенно важно для широкоэкранного кинематографа, возможность получения в кадре одновременно полной резкости самого крупного плана и сильно удаленных от аппарата объектов.

Так снял он спящую мать, находящуюся в в глубине кадра, и раздумчивое лицо Димки на переднем плане. Это удалось осуществить при помощи специальных линз, выполненных по расчетам и указаниям Кириллова и названных им «зональными линзами».

Важным достоинством метода «зональных линз» является то, что он позволяет использовать при съемке глубинных композиций вместо обычно применяющейся в этих случаях короткофокусной оптики объективы с фокусом от 50 *мм* и выше. Это исключает перспективные искажения и обеспечивает необходимую для передачи портрета пластичность оптического рисунка.

Новым методом съемки заинтересовались многие операторы. Со всех сторон нашей страны к М. Кириллову приходят письма по поводу его изобретения.

Одним словом, можно с уверенностью сказать, что Михаил Николаевич Кириллов — оператор не только ищущий, а постоянно открывающий новые методы съемки.

Особое место в творческой биографии М. Кириллова занимает работа над большими, монументальными кинополотнами с обилием массовых, батальных сцен. Таких картин было четыре. И все они связаны с именами интереснейших кинорежиссеров — с Игорем Савченко, Сергеем Васильевым и Леонидом Луковым. Это «Третий удар», «Герои Шипки», «Олеко Дундич» и «Две жизни».

Я не буду анализировать «Третий удар» — фильм во многом противоречивый. Для меня важно то, что в нем Кириллов впервые проявил себя в новом качестве оператора-баталиста.

Экспрессивно и динамично снял Кириллов сцены взятия Турецкого вала, Таманской операции, штурм Сапун-горы, передвижение огромных военных масс, бешено несущиеся танки, залпы «катюш», десанты торпедных катеров, бомбежку наших самолетов.

Не считаясь с опасностью, М. Кириллов в поисках наиболее выразительных точек ложится под гусеницы танка, снимает, стоя по грудь в ледяной воде, вязнет в гнилой тине Сиваша, ведет съемки с бортов самолетов и торпедных катеров. И все же даже при такой самоотверженной работе оператора ряд задуманных кадров оказалось невозможным осуществить обычной съемкой. В самом деле, как, не прибегая к человеческим жертвам, снять эпизоды, когда советский танк таранит фашистский или когда при переправе через Сиваш взлетает на воздух лодка с сапёрами?

Оператор вместе с художником И. Никитченко решает эти и многие другие кадры излюбленными средствами сложных комбинированных съемок.

В этом фильме Игорю Савченко и Михаилу Кириллову удалось найти верную пропорцию между документальным и художественным кинематографом.

В отличие от хроникальной манеры, в которой снят «Третий удар», кадры «Героев Шипки» более монументальны и живописны. Это накладывает на них как бы отпечаток времени и неощутимо переносит зрителя к событиям прошлого столетия, когда исход сражений решался винтовкой, штыком и шашкой.

Вся натурная часть русско-болгарского фильма «Герои Шипки» снималась в Болгарии, на подлинных местах сражений русско-турецкой войны 1877 года. Съемкам этого фильма предшествовала большая и серьезная подготовительная работа.

М. Кириллов детально знакомится с обширным литературным и иконографическим материалом. Он читает воспоминания и мемуары современников, перелистывает страницы иллюстрированных журналов того времени, читает корреспонденции с «Балканского театра военных действий», часами простаивает перед картинами Верещагина.

Результаты этого нашли свое отражение не только в грандиозности батальных сцен фильма, но и в живописном решении. Переправа через Дунай, Плевна, Шипка-Шейново, переход русских войск через снежные перевалы напоминают нам ожившие и с детства близкие сердцу полотна Верещагина, Сурикова, Рубо и других.

Фильм о легендарном герое гражданской войны Олеко Дундиче (режиссер Л. Луков) снят М. Кирилловым в романтическом ключе. Здесь лихие кавалерийские схватки, овеянные степным ветром.

Вместе с Л. Луковым, с которым М. Кириллов многие годы работал в теснейшем контакте, он с первых же кадров фильма вовлекает зрителя в атмосферу боевой романтики. Начало фильма сразу и надолго врезается в память.

Снятые в лучах заходящего солнца кадры пролога — несущиеся во весь опор всадники, багровые от заката клубы пыли, вырывающиеся, как вспышки, из-под конских копыт,— оставляют неизгладимое впечатление.

Падает сраженный вражеской пулей Олеко Дундич. И вот из глубины кадра к нему, клубя пылью, с разных сторон съезжаются его друзья-однополчане. Они движутся к переднему плану, на котором запечатлен неподвижно лежащий Дундич. Это как песня о революционном бессмертии, как реквием.

Поразительных результатов достигает М. Кириллов при съемке рукопашных стычек, кавалерийской рубки, атаки тачанок, взрывающихся на глазах у зрителей от прямого попадания вражеских снарядов.

Незабываем кадр, когда раненый Олеко пробирается сквозь чащу конских копыт, бешено топчущихся в смертельной схватке.

Леонид Луков окружал своего героя ореолом рыцарской романтики, а М. Кириллов своим живописным операторским воплощением этого замысла помогал режиссеру.

Отсняв в общей сложности восемь цветных фильмов, М. Кириллов, снова в тесном содружестве с Л. Луковым. приступает к съемке большого черно-белого двухсерийного фильма «Две жизни».

Это фильм о великих событиях и революционной борьбе 1917 года. Как всегда когда М. Кириллов приступает к фильму на значительную тему, его съемкам предшествует большая, кропотливая подготовительная работа. М. Кириллов все свободное время проводит вместе с Л. Луковым в музеях и библиотеках. В поисках съемочных точек М. Кириллов с фотоаппаратом обходит все закоулки Ленинграда и делает сотни снимков, оказавших впоследствии ему неоценимую услугу.

Казалось, материал не новый, уже апробированный, но М. Кириллов находит свои способы показать уже много раз снимавшиеся события.

...Занесенный снегом февральский Петроград... Недоуменно с высоты своих постаментов взирают на толпы народа с красными флагами бронзовые цари. Кириллов умелым движением камеры заставляет их «реагировать» на происходящее. Испуганно «дыбится» конь под Николаем I. Тяжело поднимает руку к глазам «Медный всадник»: он не желает видеть того, что делается вокруг. А толпа бурлит и клокочет, разбиты тюрьмы, освобождены политические, а за одно и уголовники. Людской поток вливается в белоколонный зал Таврического дворца, где охрипший Родзянко декларирует о матушке-России и войне «до победного конца».

Запоминаются проходы Сергея Нащокина по ночному залу среди спящих вповалку солдат, с точным наплывным переходом на храпящих в креслах арестованных министров. Оригинальна монтажная фраза блуждания Нащокина по ночному Петрограду. Здесь точно передано его болезненное, бредовое восприятие окружающего.

Фильм отличается своим масштабом, массовостью и достоверностью многих сцен, в особенности — встреча В. И. Ленина у Финляндского вокзала, расстрел июльской демонстрации, штурм Зимнего. По эпическому размаху эти сцены заставляют вспомнить аналогичные из фильмов Эйзенштейна — Тиссэ, Ромма — Волчка, ставшие классическими.

Можно было бы кадр за кадром анализировать операторскую работу в этом большом и сложном фильме. Она безусловно заслуживает более пристального изучения, но размеры журнальной статьи не позволяют этого сделать.

Невольно возникает вопрос: так что же в конечном итоге главное в Кириллове?

На чем остановиться, определяя основное в творческой деятельности Михаила Кириллова? На этот вопрос, пожалуй, трудно ответить. В фильме «Окраина» — он гневный антимилитарист. В картине «У самого синего моря» он лирик, воспевающий романтику моря и красоту человеческих отношений. В кинокартинах Лукова «Большая жизнь» (2-я серия) и «Донецкие шахтеры», при всех просчетах последнего,— углубленный психолог, тщательно разрабатывающий камерные сцены. В сказках и кинофильмах, где необходимы были сложные комбинированные съемки, он новатор и первопроходчик. В своих исторических, батальных фильмах — историк и баталист.

Он многообразен, этот художник. И жаден до нового, не изведанного ранее.

Он всегда в движении, в пути.

Перетекая с читателями и зрителями

Нужен эксперимент

Журнал «Искусство кино» в № 8 за 1965 год напечатал большую и содержательную статью Б. Добродеева «Право на профессию». Автор затрагивает в ней широкий круг вопросов, связанных с одной из наиболее животрепещущих, острых и актуальных для судеб советского кино проблем — подготовкой и использованием молодых киносценаристов.

Советская школа кинодраматургов — единственная в мире. Уникальность учебного процесса — ее особенность.

Не удивительно поэтому, что сценарный факультет привлекает все большее внимание общественности и внутри страны и за ее пределами. Многие зарубежные гости, посещающие Всесоюзный государственный институт кинематографии, проявляют интерес к этому факультету. Здесь скрыты новые резервы, новые возможности киноискусства. Будущее за кинематографией той страны, которой удастся решить наиболее талантливо именно этот вопрос — вопрос подготовки и вовлечения в фильмопроизводство молодых писательских сил.

Как эта проблема решается во ВГИКе?

Попытаемся ответить всего на одно положение статьи Б. Добродеева, который предлагает: «Изобрести... продумать какой-то совершенно новый способ выявления одаренных людей, чтобы конкурсные испытания были лишь последней проверкой абитуриентов».

Очень интересное предложение. Конечно, ошибок будет меньше, если задолго до вступительных экзаменов абитуриент лучше узнает себя и проверит, насколько его желания совпадают с его способностями, а приемная комиссия выяснит, действительно ли поступающий может успешно освоить столь специфичную профессию. Дело в том, что не каждый пишущий человек может быть киносценаристом. Так же как, например, не каждый литератор — драматургом. Специализация по кинодраматургии требует весьма специфического литературного дарования. Неясно выраженные способности к кинолитературе — одна из причин ухода некоторой части окончивших сценарный факультет в прозу и журналистику.

На сценарное отделение в течение года обращаются несколько сот человек. Это обычно интересующиеся кинематографом люди, большей частью — молодежь в возрасте 19—26 лет. У каждого из них после средней школы (теперь нередко вечерней) — трудовая и общественная деятельность (реже то и другое), служба в армии или на флоте.

Из этого числа на конкурс присылают свои литературные работы около половины — 300—350 человек. Это уже, как правило, люди, имеющие склонность к литературной работе.

На очное отделение из этого числа поступают 10 человек, на заочное — 20 человек. Нередко юноша или девушка, несомненно одаренные, не могут сразу поступить на сценарное отделение ВГИКа. Держат испытания два и три раза...

Что определяет успех или неудачу? Талантливость написанных работ? Конечно.

А также общеобразовательный уровень. Много способных к литературной работе в кино людей терпят неудачу на экзаменах по общеобразовательным предметам.

Но даже и поступившие в институт не всегда оказываются в этом отношении «на высоте». Слабая общая гуманитарная подготовка становится камнем преткновения, о который студент спотыкается все годы обучения в институте. Большая часть творческих «недомоганий» объясняется слабой начальной образованностью, неумением самостоятельно работать, сочетать непрерывное пополнение знаний с отдачей их в художественном творчестве. Отсюда проистекают не только творческие неудачи, но и этические и нравственные срывы, именно здесь корни общей поверхностной культуры человека: здание не надежно, когда фундамент слаб.

Замечено, что если творческий конкурс приучил поступающих во ВГИК серьезно готовиться непосредственно по избранной профессии (требования

к экзаменационным вступительным работам год от года повышаются), то подготовка по общеобразовательным предметам оставляет желать лучшего даже у весьма способных молодых литераторов. Все чаще от абитуриентов можно услышать одно и то же объяснение этому: после десятилетки прошло много времени (самое меньшее два года), что в школе учил — забылось... Вновь учить? А что? Почти никому и в голову не приходит первые два послешкольных года употребить не только на то, чтобы писать очерки и рассказы, но всерьез пополнить свои знания по гуманитарным наукам. Крайняя точка зрения в этом отношении сводится к тому, что «творцу» вообще наукой заниматься не пристало. Пусть ее историки изучают, а мы будем писать. Этим, с позволения сказать, «теориям» немало способствуют устаревшие правила приема. Все та же история СССР (и только), все те же сочинения по литературе на уровне требований средней школы и никаких или почти никаких повышенных требований по общественным наукам.

Разрыв между общеобразовательным уровнем и подготовкой по профессии, наметившийся до поступления в вуз, закрепляется во время приемных испытаний и с большим трудом и потерями в образовании и воспитании как-то сокращается лишь к концу обучения студента в вузе. Положение осложняется тем, что такие предметы, как философия, эстетика, читаются на старших курсах и обучение профессии на первых курсах протекает вне влияния этих дисциплин.

При современном уровне подготовки поступающих на факультет едва ли можно говорить о том, что эти дисциплины можно читать на младших курсах, но именно об этом должна идти речь. Именно с них нужно начинать гуманитарное образование хотя бы в виде введения в эстетику, в диалектику.

Но начало начал коренного улучшения всего процесса обучения все же в новых требованиях по всему общеобразовательному циклу, которые должны быть известны будущим студентам задолго до поступления в вуз, то есть сразу после десятилетки. Особенно это необходимо для такого уникального вуза, каким является ВГИК, и в частности сценарное отделение.

Насколько улучшилось бы все дело подготовки сценаристов, если бы творческий конкурс, например, объявлялся не в феврале — марте каждого года, а за два года до поступления! Да, прием студентов на 1968 год должен быть объявлен весной 1966 года. Тогда каждый десятиклассник со склонностями к литературной работе имеет право подать заявление на сценарное отделение, предъявить свои первые литературные пробы, а затем поступить на работу и готовиться в вуз два года или более по всем основным предметам вузовского цикла (например, по истории КПСС, эстетике, философии, истории литературы и непосредственно по профессии). И не только готовиться, но и сдавать их по месту жительства и во ВГИКе.

Два года — большой срок, и это время не должно пропадать и быть лишь формальным признаком для поступления в гуманитарный вуз.

При хорошей подготовке абитуриентов на долю вуза останется действительно высшая подготовка специалиста. Существенно изменятся учебные планы и программы по всем предметам. Не будет необходимости в освоении азов. Спецкурсы по первоисточникам общественных наук, литературе и изобразительному искусству, научные исследования прочно войдут в вузовский объем обучения.

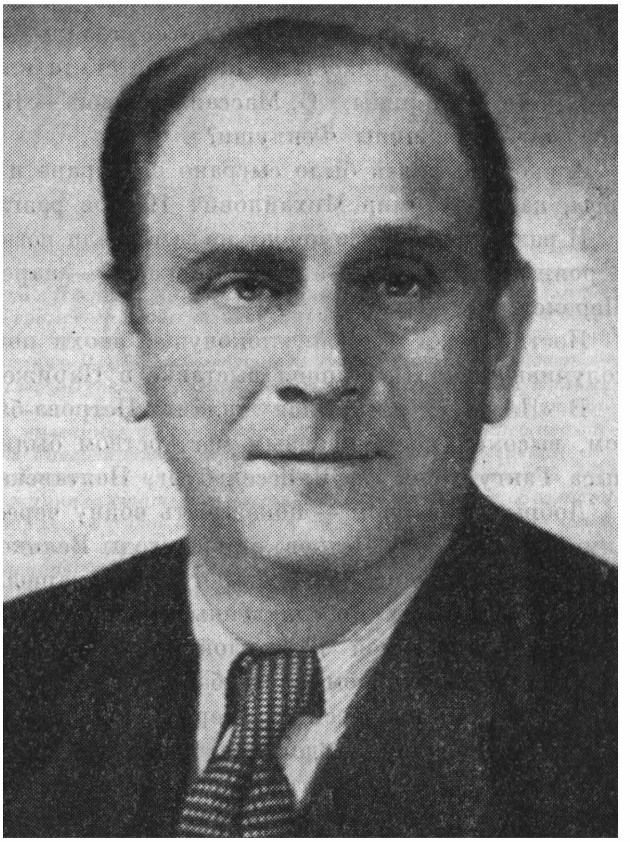
Изменится сам характер занятий и преподавания. Будущий студент до поступления в вуз приобретает прочные навыки самостоятельной работы над книгой, фильмом. Значительную часть учебного времени по всем предметам займут индивидуальные консультации, семинары, письменные рефераты и прочее.

С первых курсов станет возможным напряженный ритм учебного процесса по специальности в органическом единстве с предметами общеобразовательного цикла.

Что для этого нужно?

Потревожиться! И провести широкий эксперимент, рассчитанный на 6—8 лет (два-три выпуска) с новыми правилами приема. Потребуется большая, продуманная подготовительная работа и во ВГИКе и во многих других организациях и учреждениях. Но как же без этого?

В. ЛЕСИН,
кандидат искусствоведческих наук,
доцент ВГИКа



ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ ПЕТРОВ

«Гроза», «Петр I». Достаточно назвать два этих фильма и сразу отпадет необходимость в традиционных фразах о вкладе, внесенном в наше искусство народным артистом СССР, четырежды лауреатом Государственной премии Владимиром Михайловичем Петровым.

В этих картинах, рожденных в 30-е годы и живущих в репертуаре по сегодняшний день, сказались самые дорогие черты дарования Петрова: масштабность, острый интерес к решающим событиям русской истории, глубокая любовь к родной литературе. Однако несправедливым было бы оставить в тени все то, что создано этим своеобразным художником до его знаменитой «Грозы». Ведь Петров был в 20-е годы одним из первопроходцев в не изведанном тогда жанре кино для детей. Он начал свою серию детских фильмов лентой «Золотой мед», где действие происходило в трудовой коммуне для несовершеннолетних. Он создал фильм для самых маленьких «Джой и Дружок», поставил «Адрес Ленина», оцененный А. Луначарским как одна «из наших лучших детских картин».

Старожилы помнят споры, разгоревшиеся вокруг «Грозы». Но и тогда, как и сейчас — в исторической перспективе,— никто не мог отказать постановщику в творческой смелости, в стремлении вслед за великим критиком Н. Добролюбовым увидеть в личности Катерины «из глубины всего организма возникающее требование (права) и простора жизни».

Сколько раз еще появлялось на экране «темное царство», но вспомнится ли образ его более рельефный, чем запечатленное В. Петровым и его верным соратником оператором В. Гордановым молчаливое гуляние купцов на бульваре над Волгой, глумливое веселье гостей на свадьбе Тихона и Катерины.

Со времен «Грозы» укрепилась за Петровым слава «актерского режиссера», режиссера, как немногие, способного угадать исполнителя роли, помочь ему раскрыться с особой яркостью. Разве не стали классическими исполнения А. Тарасовой роли Катерины, В. Массалитиновой — Кабанихи, Е. Корчагиной-Александровской — странницы Феклуши?

А сколько ролей было сыграно на экране и сцене Николаем Симоновым до той поры, как Владимир Михайлович Петров разглядел в нем облик Петра I.

И разве подобно Симонову не засверкали новыми гранями таланта Михаил Жаров в роли Меншикова, Николай Черкасов — царевича Алексея, Михаил Тарханов — Шереметьева!

Постижением бурной, клокочущей эпохи покорял и покоряет фильм «Петр I», получивший на Всемирной выставке в Париже «Гран-при».

В «Петре I» раскрылся талант Петрова-баталиста. С кипучим темпераментом, высоким постановочным мастерством были решены сражения под Нарвой, у мыса Гангут, бои за Шлиссельбург, Полтавская битва.

Добрым правилом — показывать войну через человека—руководствовался Владимир Михайлович Петров, ставя в годы Великой Отечественной войны «Кутузова», где вдохновляющий образ старого фельдмаршала создал Алексей Дикий.

Сколько наших прославленных актеров экрана обязаны своим успехом вдохновенной, уверенной и твердой руке режиссера, называвшего себя «в сущности драматическим актером» и прибавлявшего при этом: «Я знаю, как делается роль, потому я и объясняюсь с актерами на одном общем языке».

Сам в прошлом артист, выросший на традициях старейшего русского театра «Александринки», страстный последователь системы Станиславского, Владимир Михайлович Петров был верным и последовательным продолжателем реалистической традиции в русской литературе и искусстве.

Недаром так влекла его классика, и встречи с творениями Гоголя, Островского, Тургенева, Куприна стали вехами на его пути. Недаром из современных писателей он выбрал Алексея Толстого и Леонида Леонова.

Владимир Михайлович ушел из жизни внезапно, в тот миг, когда тяжелая болезнь осталась позади. Веселым, оживленным запомнили его на «Мосфильме», куда он пришел в последний раз, собираясь приступать к работе над новым фильмом, мечтая заглянуть туда, куда еще не заглядывали кинематографисты,— в лаборатории ученых-ракетчиков. В тот день он шутил, отмахивался от расспросов о здоровье, говорил только о предстоящей работе.

«Мы запомним,— пишут товарищи по студии,— Владимира Михайловича таким, каким он ушел от нас: улыбающимся, полным творческой энергии и задора, настоящим человеком и большим художником».

За рубежом

Новый фильм выдающегося польского режиссера Анджея Вайды «Пепел» был с огромным интересом встречен зрителями и критикой Польской Народной Республики. Поставленный по роману классика польской литературы Стефана Жеромского и рассказывающий о событиях более чем полуторавековой давности, фильм тем не менее столь же остро современен, как и предыдущие фильмы Вайды, завоевавшие ему всемирную известность,— «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз» и другие. Со дня выхода фильма на экраны Польши прошло уже несколько месяцев, но по-прежнему не утихает бурная дискуссия, вызванная фильмом, дискуссия, в которой скрещиваются различные, порой диаметрально противоположные точки зрения.

Полагаем, что читатели с интересом ознакомятся с написанной специально для нашего журнала статьей известного польского поэта Виктора Ворошильского, которая, как это и явствует из ее названия, имеет своей целью «ввести» читателя в круг проблем, которые занимают Вайду в этом фильме, проблем специфически польских и поэтому нуждающихся порой в разъяснении для зрителя и читателя, недостаточно с ними знакомого.

К подробному анализу фильма мы еще вернемся впоследствии.

Виктор ВОРОШИЛЬСКИЙ

Введение к «Пеплу»

Итак, вышел «Пепел» — долгожданная большая работа Анджея Вайды, созданная на основе классического романа Стефана Жеромского. И любопытно: хотя с момента первого издания книги минуло более шестидесяти лет, сразу же почти буквально повторилось то, что произошло и тогда — «Пепел» еще раз оказался произведением, пробуждающим страсти, столь же горячо хвалимым одними, сколь пылко отвергаемым другими. Больше того, почти все содержание дискуссии — то же, что некогда, хотя, возможно, многие из ее участников удивились бы, услышав, что повторяют по адресу Вайды упреки, которые предъявлялись когда-то Жеромскому. Свидетельствует ли это о верности режиссера (и его сценариста Александра Стибор-Рыльского) литературному первоисточнику? Несомненно, но это не простая верность перевода с языка литературы на язык кино, как с испанского на итальянский. Если идеи живые и спорные много лет назад, в столь отличных от нынешних условиях национального и социального быта, а также в столь непохожей художественной обстановке, идеи, не то чтобы ныне умершие, но все же как-то приглушенные временем, хоть и ставшие, по общему признанию, важной частью культурного достояния народа и занесенные в школьные каноны, но оказавшиеся все же за пределами современных бурь и тревог, — если эти идеи вдруг вновь воспринимаются не безразлично, но вызывают солидарность или протест, то это означает, что мы имеем дело с чем-то большим, нежели перевод или переложение, мы имеем дело с повторным рождением произведения. Известно, что не всякое перенесение на экран выдающегося литературного произведения прошлого равнозначно такому повторному рождению. Для того чтобы это свершилось, должно произойти редкое скрещение путей двух художников — давнего и нового. Фильм «Пепел» стал такой плодотворной встречей Стефана Жеромского и Анджея Вайды.

С чем каждый из них пришел на встречу? Начнем с Жеромского. Трехтомный исторический роман «Пепел» появился в 1904 году, спустя пятнадцать лет после первого выступления в печати молодого писателя, в период, когда в расцвете творческих сил были еще такие замечательные писатели старшего поколения, как Прус и Сенкевич, и когда молодое поколение также успело выдвинуть многих одаренных представителей. Но в тот момент, о котором идет речь, ни один из польских писателей не

мог соперничать со Стефаном Жеромским в глазах читающей публики. Это было результатом воздействия не только огромного таланта, но и его направленности и сферы деятельности, того необычайного внутреннего напряжения, которое передавалось читателям, соприкасавшимся с творчеством Жеромского, и особенно молодежи, искавшей идеала и места в жизни. Литература может нести утешение и умиротворенность или, наоборот, рождать беспокойство, тревожить совесть, ставить перед человеком мучительные и трудные вопросы. Жеромский наиболее бурно и наиболее непримиримо воплощал этот второй вариант, — и именно это отношение к жизни, эта содержавшаяся в его произведениях страстная и яркая в своем выражении ломка закостенелых и лживых социальных, бытовых и моральных норм определили его особую роль в обществе, сделав писателя духовным вождем и знаменем одних и объектом самого сурового осуждения других.

До «Пепла» Жеромский издал несколько томов новелл и романов, самым известным из которых стал роман «Бездомные» с его новым типом героя, пролетарским интеллигентом доктором Юдымом. Все эти книги были посвящены конфликтам современного автору общества, и потому внезапное обращение его к истории было неожиданным. Однако это отнюдь не было бегством в более спокойную область чувств и мысли. Ни один народ не безразличен к своему прошлому, и не всякое изображение этого прошлого принимается им без протеста. Известно, например, какие неприятности претерпел Салтыков-Щедрин в связи с его «Историей одного города», в которой многие, даже до того дружелюбно относившиеся к великому писателю лица усмотрели клевету, возводимую на историю русского народа. Лишь со временем стало понятным то, что одним из первых заметил Тургенев: перо писателя было движимо болью и гневом подлинного патриота, а также мудростью прогрессивного идеолога, направившего острие своей мнимо исторической сатиры отнюдь не в прошедшее время. В польском обществе отношение к истории было еще более болезненным, чем в каком бы то ни было другом, поскольку на протяжении ста с лишним лет это общество было лишено собственного суверенного государства, подвергаясь угнетению и попыткам германизации или руссификации со стороны поработивших страну держав. В этой обстановке Генрик Сенкевич, крупнейший до Жеромского автор исторических романов, писал, по его собственному выражению, «для ободрения сердец», то есть так, чтобы своих подавленных и униженных соотечественников — подданных чужих монархов — утешить красочной картиной великолепного прошлого. Творчество его, превосходное, если говорить о пластике повествования и живости образов, имело широкий успех. Не было у Сенкевича недостатка и в подражателях, однако автор «Пепла» не только не присоединился к ним, но явно встал в оппозицию к господствовавшей формуле исторического романа. А именно — он не принял концепции картинного, самовлюбленного изображения истории, истории как ряда ослепительных подвигов польских рыцарей, всегда морально превосходящих противника, истории нации, объединенной в борьбе с внешним злом и не знающей зла внутреннего. Жеромский, опираясь, впрочем, на глубокое изучение источников, дал картину совершенно иной истории, трудно поддающейся однозначному толкованию во всем ее развитии; полной противоречий, драм отдельных людей и целых групп; полной деяний героических, но и мелочных; благородных порывов, но и обид, проницательности мыслителей, но и тупости солдафонов; патриотической солидарности, но также и раскола, и внутреннего смутьянства; истории, которую не только определяют действия людей, но которая одновременно и сама определяет людей и их действия, не всегда соответствующие первоначальным намерениям, не всегда свободные от горьких моральных проблем. Это, следовательно, история не «для ободрения сердец», а для раздумий, для единоборства с нею, для значительно более сложного переживания, нежели то, какое дает литература в традиционном варианте.

В романах Сенкевича действие перенесено в более далекое прошлое страны — события же «Пепла» разворачиваются в самом конце XVIII и начале XIX века, то есть в период первых, после разделов Польши, сражений за возврат независимости. Сражения эти были связаны с участием легионов Домбровского и других польских военных формирований во всех походах Бонапарта. Жеромский считал эту эпоху решающей для всего последующего столетия: как он писал в предисловии к одному из зарубежных изданий «Пепла», именно тогда «старый польский народ в значительной своей части переродился в совершенно иное общество», тогда-то и наступило «первое изменение души и совести», которое дало позднее плоды «в революциях, эмиграциях, бунтах, восстаниях и изгнаниях». Для Жеромского, однако, суть заключалась не в том, чтобы изобразить это изменение как процесс, полностью завершенный положительным балансом или вообще завершенный каким-то балансом; его намерения, скорее, сводились к тому, чтобы раскрыть польскому читателю всю сложность и конфликтность того исторического наследства, которое выпало на его долю. Роман явно внушает мысль, что из пепла прошлого можно извлечь непреходящую и созидательную ценность — личную, на-

циональную, общечеловеческую,— лишь расставшись со слепым доверием к какой бы то ни было легенде, лишь пытаясь понять смысл исторических событий, и даже, а быть может в первую очередь, событий наиболее жестоких и вызывающих наибольшее смущение. Наконец, роман наглядно показывает, что выбор ценностей на сегодня и завтра не так элементарен, как об этом в Польше иногда думали, что, например, сам по себе военный подвиг, не подкрепленный глубокой политической и социальной мыслью, не может служить достаточным основанием, чтобы возглавить народ в очередной решающий период. Напомним, что роман появился в канун революции 1905 года и за десять лет до начала первой мировой войны. Литература «для ободрения сердец» признавала, по сути, стабильность общества, находившегося в неволе, считая, что оно нуждается лишь в иллюзорном утешении, в утверждении, что, несмотря на все, у него было прекрасное прошлое. Литература, призванная «раздирать раны» (термин Жеромского), изображающая не только величие, но и слабости, показывающая, чего стоили свершившиеся сто лет назад перемены,— эта литература шла навстречу новым переменам, возникала в перспективе этих перемен, участвовала в них и, таким образом, вопреки упрекам по адресу писателя в «пессимизме», «неверии» и «чрезмерной суровости по отношению к собственному народу», она была более оптимистической и более действенно патриотической, чем противопоставлявшиеся ей образцы.

Но, разумеется, нужно уметь и хотеть это прочитать в ней. Часть критики, особенно правой, предпочитала упрекать Жеромского в том, что он не показал энтузиазма, вызванного наполеоновскими войнами, что в романе — «целые полчища отчаявшихся, которые идут на поле боя без веры и даже с отвращением», что творчество его — «тупик самоистязаний, аукцион бесплодных, жестоких, смертельных страданий» и т. п. Нападки эти продолжались в течение ряда лет, и даже в независимой Польше в 1919 году можно было встретить в клерикальном журнале слова предостережения касательно пагубного влияния «Пепла»...

Иного рода были упреки художественного характера. Жеромский не только порвал с идейной концепцией исторического романа, но и сломал его традиционное построение, заменив эпическую последовательность сюжетных ходов рядом драматических и психологических кульминаций, свободное пространство между которыми должен был заполнить сам читатель. В этом новом методе писателя критика часто усматривала обычное неумение, беспомощность лирического таланта в столкновении с трудным жанром. Не было зато претензий к его языку, часто преувеличенно эмоциональному и велеречивому, представляющему для нынешнего читателя, пожалуй, самую большую трудность в общении с Жеромским. В те времена такой язык был присущ литературе и только в этом отношении автор «Пепла» не выходил (ныне хотелось бы сказать: «к сожалению») за рамки понятий и вкусов эпохи.

«Пепел». Рабочий момент. Справа — Анджей Вайда

Это — в общих чертах — о Жеромском. А Вайда? Незадолго до премьеры фильма в интервью, которое режиссер дал журналу «Политика», он сказал: «Я выбираю для экранизации не Сенкевича, а Жеромского, потому что меня не интересует литература национального согласия, литература примирения всех со всеми. Меня интересует Жеромский, который полон горечи, полон противоречий— противоречий подлинных, я хотел бы показать их на экране, ибо считаю зрителя взрослым и самостоятельно мыслящим».

Это высказывание знаменательно не только тем, что прямо обнаруживает отношение Вайды к первоисточнику его последнего фильма, но и потому, что в значительной мере определяет его позиции вообще. Уместно будет вспомнить здесь о так называемой «польской школе» в кинематографии и той роли, какую в ней сыграл Анджей Вайда. Но сначала — отступление по поводу заголовков.

Одна из наиболее известных картин Вайды — «Пепел и алмаз», поставленная по роману Ежи Анджеевского. Вовсе не случайна эта схожесть названий двух фильмов Вайды, созданных на протяжении семи с лишним лет и говорящих об истории — совсем недавней в первом случае и значительно более далекой в последнем. Анджеевский почерпнул название и эпиграф для своей книги из стихотворения

Камиля Цирпиана Норвида, великого польского поэта XIX века, который размышлял над тем, что́ останется как результат горения человека в истории; только ли «пепел», а следовательно, полное уничтожение, пустота, или также «алмаз на дне пепла», то есть некая непреходящая и благородная ценность. Этот вопрос мучил Норвида в связи с участием современных ему поколений поляков в восстаниях, конспиративной деятельности и эмиграции — во всем том, что Жеромский в цитированном нами высказывании приводил как пример национальной активности в годы порабощения. Сам Жеромский повторил ведь вопрос Норвида, адресуя его как отдаленному прошлому, так, косвенно, и собственной эпохе, но употребил слово «пепел» в более широком значении, включающем уже, собственно, и норвидовский «алмаз». В свою очередь Анджеевский, демонстративно выделив формулу Норвида, переместил вопрос прямо в действительность середины 40-х годов, когда только что закончилась вторая мировая война, в которой судьбы поляков были на редкость кровавы, драматичны и сложны, зачастую неясны и для них самих. В момент же, когда Анджеевский писал свой роман, еще гремели выстрелы и погибали люди: в Польше, которая возродилась как государство с новыми границами и новым, революционным строем, шла гражданская война, жертвы которой исчислялись многими тысячами. Вопрос, мучивший предшественников, все еще был актуален, и оттого, будет ли найден на него ответ, зависела, между прочим, судьба весьма значительной части того поколения, которое олицетворял собой в «Пепле и алмазе» Мацек Хелмицкий (его образ в фильме — сенсационный дебют Збигнева Цибульского). Кстати говоря, к этому же поколению относятся и постановщик фильма и многие выдающиеся художники современной Польши, такие, например, как Тадеуш Ружевич, Стибор-Рыльский, Конвицкий, Чешко...

Таким образом, пожалуй, не будет ошибкой, если под «польской школой кино» (это определение получила серия фильмов, поставленных в минувшем десятилетии рядом режиссеров во главе с Анджеем Вайдой, Анджеем Мунком и Тадеушем Кон-

Кадры из фильма «П е п е л»

вицким) мы станем понимать кинематографию, выдвигающую опять и опять именно этот вопрос, не без причин пустивший столь глубокие корни в польской литературе, начиная с Норвида и Жеромского и кончая Анджеевским и более молодыми писателями. В далекой и недавней истории, истории, познанной из книг и пережитой лично, художники народа, который претерпел жестокие испытания, сражался за существование в собственной стране и на всех возможных фронтах мира, знал также и братоубийственную войну, часто терпел, казалось бы, безнадежное поражение, но затем снова подымался,— в этой истории, а также в порожденной ею литературе художники этого народа ищут материал, чтобы еще и еще раз воплотить драму «пепла» и «алмаза», уничтожения и сохранения ценностей, бессмысленности и смысла участия в событиях истории.

И, может быть, не будет также ошибкой, если мы дополнительно определим «польскую школу кино» как кинематографию прежде всего известного поколения наших художников, того поколения,

Кадры из фильма «П е п е л»

которое в ранней молодости, пришедшейся на годы фашистской оккупации, впервые познало вкус личного участия в событиях и потом познавало его различным образом еще несколько раз, причем нередко вкус этот бывал упоительным, а нередко и горьким или трудно уловимым. Разные облики этого поколения мы видим в «Эроике» или «Косоглазом счастье»* Мунка, во всех трех фильмах Конвицкого («Последний день лета», «День поминовения», «Сальто») и, наконец, в большинстве фильмов Вайды.

И снова заголовок-сигнал: «Поколение». Так назывался первый фильм Вайды, сделанный им по роману Богдана Чешко в 1954 году, сразу же после окончания Лодзинской киношколы. В польской кинематографии еще длился застой периода догматизма, и вначале трудно было даже сообразить, что фильм молодого режиссера — одна из первых ласточек более широких перемен. Но в нем ясно чувствовалось веяние чего-то свежего, честного,

* В советском прокате — «Шесть превращений Яна Пищика». (*Ред.*)

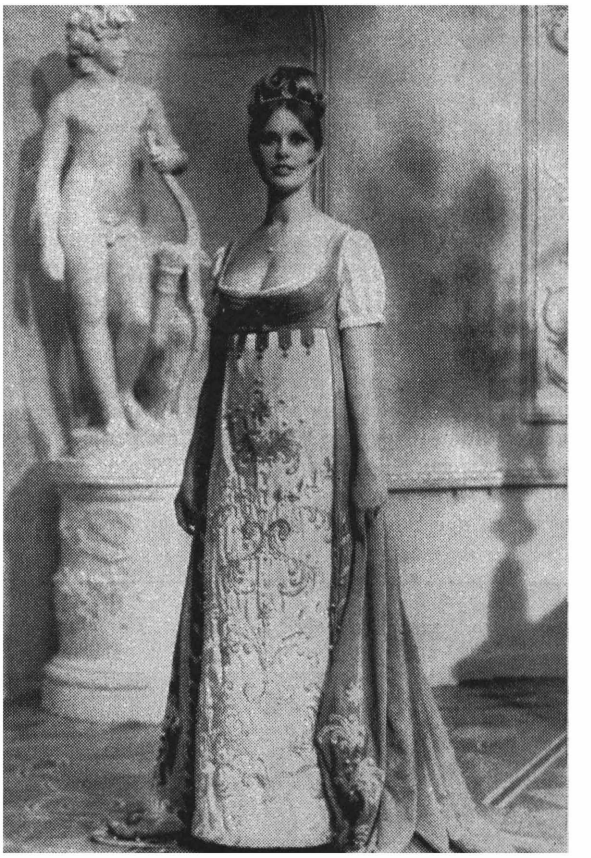
чуждого скованности схематической эстетики. В чем это проявлялось? Вайда, вслед за Чешко, занялся главным образом той частью своего поколения (не доминирующей в количественном отношении), которая во время оккупации сражалась в рядах коммунистической молодежи. Выразительно и со всей убедительностью показывая ее героизм, художник не поскупился и в изображении черт трагизма этой молодежи, не утаил ее метаний и трудностей, нарисовал ее духовный облик не статично, а в развитии, в процессе запутанного и мучительного созревания. И уже в этом фильме появилась проблема психологической и нравственной цены участия в борьбе — цены грозной, особенно для неокрепшей личности, молодого юноши или девушки. Олицетворением этой проблемы стал созданный Тадеушем Янчаром образ юноши, упоенного самим процессом, механизмом убийства, чувственно возбуждающегося уже от одного только ритма выпускаемых им автоматных очередей. (Сцена, в некоторой степени аналогичная этому, позднее появилась также в первой части «Пепла и алмаза».) Этот герой заражен смертью и никогда не сможет выйти за пределы ее круга, поэтому и собственная его смерть — наиболее логичный, а быть может, и наиболее милосердный финал для него. В общем первый фильм Вайды прозвучал все же оптимистически — это был оптимизм более трудный, чем тот, который рекомендовался и практиковался в сталинский период, но тем более подлинным был этот оптимизм мужества, проявлявшегося вопреки всему, оптимизм веры в то, что остатки этого перебитого поколения спасут ценности, ради которых оно вступало в борьбу.

Более горьким был следующий фильм Вайды — «Канал» (по рассказу Ежи Ставиньского). Он повествует о той части поколения (в Варшаве более значительной по количеству), которая сражалась с оккупантами в рядах руководимой из Лондона Армии Крайовой и, составляя в августе 1944 года основную массу солдат обреченного на гибель восстания, была перебита, рассеяна, надолго, если не навсегда, выбита из колеи.

Вайда двояко пересматривает в «Канале» вопрос о молодых аковцах: с одной стороны, как людей, он реабилитирует их, отдавая дань общему к ним отношению в тот период, с другой стороны — он подчеркивает трагизм их пути, столь же героического, сколь и бесплодного, пути, в конце которого их ждет неизбежная гибель.

Далее биографию поколения — в весьма остром варианте — продолжает герой «Пепла и алмаза» (1958). Верность старой присяге, а также запутанная послеоккупационная обстановка в стране толкают его на участие в контрреволюции, на убийство. Отношение автора к герою в этом фильме непростое: с одной стороны, Мацек Хелмицкий показан так, что вызывает симпатию и сострадание, а мотивировка его потерянности далека от предубеждений, и все же одновременно судьба его вместе с ее финалом — это осуждение героя, суровое и неумолимое. Мацек погибает, и совершенно очевидно, что он должен погибнуть, как погибли его предшественники в «Поколении» и «Канале»,— эта смерть продиктована и законами трагедии и законами истории,— но картина этой смерти имеет определенный эстетический смысл, а следовательно — что у Вайды почти всегда из этого вытекает,— имеет принципиальный смысл. Ибо это не смерть, озаренная ореолом, а долгое, трудное, отвратительное издыхание на какой-то огромной свалке, среди гниющих отбросов. Эта жестокая сцена почти невыносима для зрителя, но она необходима и по-своему велика. Кого же, однако, осуждает автор? Своего обреченного героя? Поколение? Но ведь в конце фильма, в момент, когда Мацек совершает преступление, автор как бы амнистирует его в другой сцене: убийца подбегает к своей жертве, поддерживает падающее на него тело — и вот какое-то краткое мгновение мы видим этих двух людей в позе, напоминающей братское объятие. Они оба жертвы, в эмоциональном отношении их судьбы приравнены друг к другу, хотя и не до конца, ибо один погибает как солдат дела, с победой которого солидаризуется ведь и изображающий обе эти смерти художник, а другой — как затравленный зверь. И все же есть нечто, что, навсегда разделив их, в то же время их объединило, между ними возникла некая общность, и от этой правды уже не уйдешь. Вайда осуждает зловещую гримасу истории, которая послала на смерть сжимающих друг друга в объятиях коммуниста и застрелившего его аковца. Приговор обвиняемому, которого не посадишь на скамью подсудимых? Дело в том, что ход истории, даже когда речь идет о прошлом, не обретает в глазах Вайды облика Фатума. Главное в его осуждении — это вопрос: должно ли было так быть? Что послужило причиной того, что судьбы героев развивались именно таким образом, вели к такому финалу? Что было виной, а что неизбежным следствием не зависевшей от героев ситуации? Если была ошибка, то какие позиции, понятия, воззрения легли в ее основу? И, наконец, какое понимание того, что произошло, поможет нам созидать дальнейшую историю лучше и менее болезненно? Герои Вайды не ставят перед собой этих вопросов, но их судьбы, так, как их видит художник, являют собой материал для возникновения вопросов. И потому это герои не дидактические, но трагические. Трагизм обладает очистительной силой для тех, кто воспринимает его через искусство.

Думается, что сам режиссер после открытого, бурного трагизма «Поколения», «Канала» и особенно «Пепла и алмаза» приступил к созданию последующих картин, так или иначе заключающих тему поколения, в состоянии некоторого умиротворения, когда страсти улеглись и появился как бы взгляд со стороны, до того Вайде несвойственный. «Невинные чародеи», собственно говоря, лишь косвенное звено рассматриваемого цикла, быть может, вовсе не воспринимались бы так, если бы не комментарий в виде «Любви в 20 лет». В этом последнем фильме, выпущенном французским продюсером и состоящим из нескольких новелл, снятых в разных странах разными режиссерами, польская новелла Анджея Вайды резко выделяется среди остальных не только своим уровнем, но и проблематикой. Наряду с двадцатилетними героями здесь в качестве ведущего образа выступает и мужчина тридцати с лишним лет. Играет его Збигнев Цибульский, что может внушить даже мысль о воскрешении прежнего



Кадры из фильма «П е п е л»

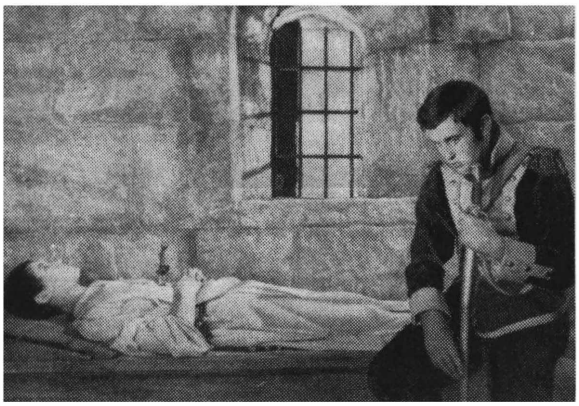
героя и некотором продолжении его судьбы, но дело не в этом. Герой — бывший участник борьбы с оккупантами, разделивший страдания народа, однако нам неизвестно даже, в рядах какой организации он сражался,— спустя многие годы это уже утратило значение. Важно то, что он сражался, участвовал в событиях, пережил что-то — именно это навсегда определило его и в хорошем и в плохом смысле; и хотя ныне он влачит весьма обычное существование мелкого служащего и выглядит достаточно невзрачным — он все же л и ч н о с т ь, в каждом моменте его жизни кроется потенциальная возможность д е й с т в и я — прыжка в клетку со зверем для спасения ребенка, шага навстречу любой опасности, хотя цену этому он знает лучше других. Сюжет «Любви в 20 лет» и характеристика исполняемого Цибульским героя содержат новую реабилитацию поколения — на сей раз как группы, которая несомненно что-то сберегла и багаж которой носит на себе не только печать поспешности и горечи. Но

герой, хоть и показанный таким образом, не способен (а может, и не испытывает желания) вступить в соревнование с более молодым партнером в той области, где тот чувствует себя столь свободно и где торжествует незрелость. Герой не проигрывает, герой уходит: без неприязни и зависти к новому поколению, лишенному его воспоминаний и комплексов, говорящему иным языком, более беззаботному и пока что менее ответственному в жизни, которому, однако, предстоит в будущем принять на себя эту ответственность. Новое в фильме, о котором идет речь, заключается не в столкновении двух поколений, «ветеранов» и «современного», а в одновременном одобрении их обоих, в отсутствии претензий к одному из них во имя образа мыслей, приписанного другому. Поднятый им вопрос Вайда словно бы заключает мыслью о том, что по прошествии времени поколению ветеранов пристало лишь остаться наедине со всем тем, что оно пережило, отказаться от навязывания собственных ценностей другим, проявить жест дружелюбия по отношению к младшим, даже если они кажутся несколько пустыми и легкомысленными. Со стороны самого режиссера таким жестом были «Невинные чародеи» — фильм, в котором уже нет его единоборствующих с историей ровесников, а есть одна лишь молодежь, ее чувства, развлечения, жизнь. Название фильма точно отражает видение его героев режиссером.

Более кратко упомянем здесь о трех фильмах Вайды, находящихся вне сферы расчетов с проблематикой поколения, хотя в двух случаях и здесь производится расчет с самой недавней историей. «Крылатая» (по рассказу Войцеха Жукровского) — фильм о поражении польской армии в сентябре 1939 года, горькое разоблачение уланского мифа, обвинение застарелой немощи, не леченой, а прикрытой пестрым мундиром, залихватской фразой и навязанным солдату отчаянным жестом. «Самсон» (по роману Казимежа Брандыса) посвящен трагедии польских евреев, обреченных гитлеровскими оккупантами на уничтожение. Видя в этом фрагмент судеб Польши вообще, Вайда, отталкиваясь от истории варшавского студента Якуба (его играет французский актер Серж Мерлен), задумывается над возможностью того или иного поведения человека перед лицом смертельной опасности. Наконец, поставленная в Югославии «Уездная леди Макбет» (по Лескову) — это изображение страсти, разрушительной, уничтожающей также и самою себя, не знающей снисхождения, но не рассчитывающей и на снисхождение к себе.

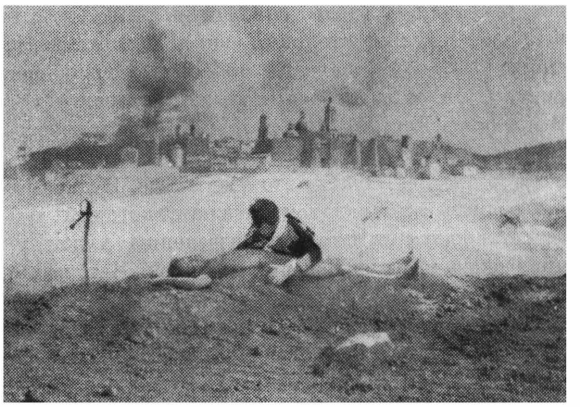
Таков — также в общих чертах — баланс достигнутого Вайдой к моменту, когда он начал ставить «Пепел». Но прежде, однако, чем мы займемся фильмом, пишущий эти слова хотел бы сделать некое личное признание. Дело в том, что я никогда не был безапелляционным сторонником Вайды и его поэтики. При всей солидарности с проблематикой «польской школы» должен сказать, что в рамках этой проблематики ирония Анджея Мунка и застенчивый лиризм Конвицкого были гораздо более близки мне, нежели пафос Вайды и какой-то его перебор — обилие жеста, символа, эмоции, живописности — то, что теперь, во время дискуссии по его последнему произведению, кто-то определил как «натуралистическое барокко». Кстати говоря, это определение подошло бы также к части сюрреалистской живописи Запада и непосредственно связанному с ней творчеству кинорежиссера Буньюэля. Вайда идет в равной степени и от литературы и от живописи, а Буньюэля открыто называет своим учителем. Отсюда в эстетическом плане его приверженность приемам бурной изобразительности, гармоничному нагромождению остро ощутимого урод-

Кадры из фильма «Пепел»



ства или же, наоборот, величественной красоты, сдвинутой композиционно посредством преувеличения какой-нибудь детали; приверженность натуралистическому показу нищеты физического мира, та или иная подробность которой из-за нарушения пропорций приобретает вдруг смысл не всегда ясного символа... Все это не вызывало у меня восторга не потому, что оно уродливо, а потому именно, что оно слишком красиво, слишком художественно, слишком агрессивно по отношению ко мне, зрителю, который не хочет поддаться эмоциональной картинности, а жаждет общения с произведением на основе, далекой от какого бы то ни было наркотического дурмана. Так, например, когда я впервые смотрел «Пепел и алмаз», у меня возникло чувство протеста против перевеса специфических эффектов над скудностью (как я это тогда воспринял) интеллектуальной аргументации. Еще более хитроумным казался мне фальшивый эстетизм «Самсона». Был ли я прав? Должен сказать, что по прошествии времени это не столь очевидно для меня. И не только потому, что просмотренный еще раз «Пепел и алмаз» внезапно предстал передо мной в другом своем облике, более рациональным, чем некогда, но также и потому, что все упомянутые фильмы в какой-то момент прозвучали для меня не каждый в отдельности, а все вместе, как совокупность произведений, как суммированный «Вайда». И этот «Вайда», состоящий из свойственных ему идей, одержимого отношения к истории и поколению, а также пристрастия к определенному роду выражения — явление, в конце концов, настолько последовательное и яркое, настолько единственное среди нашего кинопейзажа, настолько нераздельное, что оспаривание черт, составляющих его поэтику, становится занятием бесплодным. Можно счесть недоразумением всего Вайду и отвергнуть его. Но коль скоро этого не происходит, его нужно принять, как у нас говорится, «со всеми благами инвентаря». Не «отсюда-досюда», а с полным сознанием, что именно в этом и заключается Вайда, что Вайда, очищенный от вайдизма, существовать не может, что претензии к Вайде за вайдизм и попытки склонить его к отказу от вайдизма были бы не столько смешны, сколь опасны — обещай они тому, кто за них взялся, хоть какую-нибудь надежду...

«Пепел» представляет собой высочайшее достижение Вайды и кульминацию вайдизма. Создается впечатление, что предыдущие фильмы режиссера были чуть ли не зарисовками к той могучей демонстрации вайдовского ви́дения мира, с которой мы сталкиваемся в «Пепле». С первой до последней сцены фильм атакует зрение, слух, чуть ли не все органы чувств и все центры восприятия эмоций —



Кадры из фильма «П е п е л»

атакует, захватывает, не дает передышки, он жесток и картинно-красочен, богат деталями и символами, каждый его дюйм принадлежит именно этому художнику. Легко себе представить, насколько невыносима вся эта эстетическая лавина для того, кто принципиально не согласен с «Вайдой»! И, наоборот, как того, кто постепенно, сопротивляясь, но неотвратимо приближается к признанию «Вайды», лихая атака «Пепла» вынуждает к окончательной капитуляции... Но любопытная вещь: в развернувшейся у нас дискуссии о фильме хотя и касались элементов вайдовского ви́дения и давали им то или иное толкование, никто не взглянул на них с точки зрения стиля художника, его своеобразной эмоциональности и т. п. Вообще во время дискуссии не приметили признаков какой-то целостной поэтики, а анализировали отдельные изобразительные решения исключительно с точки зрения их функции в содержании. Впрочем, я ничего против этого

не имею, ибо и такая дискуссия не бесплодна, я лишь обращаю внимание на факт, который, пожалуй, свидетельствует о своеобразной победе художника, а именно о том, что его форма, весьма далекая от скромности и серости, яркая, провоцирующая, даже, как говорилось, изобилующая излишествами,— она при всем этом вдруг обрела поразительную прозрачность, то есть она заставляет видеть суть, идеи, мысли непосредственно, сквозь себя. Иной вопрос, что ви́дение это может быть различным и, как оказалось, нередко спорным.

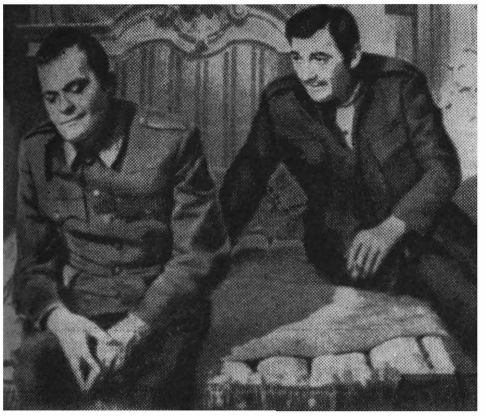
Каково же действительное содержание «Пепла» Вайды? Нет надобности еще раз пересказывать его — это было сделано выше, когда мы говорили о «Пепле» Жеромского. Да, все это было в книге: история в качестве главной героини; изображение истории—пылкое и исполненное горечи, жестокое и лишенное позы; запутанные историей судьбы людей, сомнения, надежды, поражения... Все это было в книге, а Вайда «только» увидел и заставил нас смотреть, «только» наделил это формой, движением, ритмом, лицами актеров и лицами второго плана. И родился фильм — не изложение исторической эпопеи Жеромского для бедных, а ее экранное в о п л о щ е н и е. Однако это еще не все. Недаром же мы размышляли над тем багажом, который о б а встретившихся в этом произведении художника принесли к месту скрещения их путей. Нет, несмотря на все, Вайда не только вдумчиво прочел и воплотил в картине идеи Жеромского. Произошло нечто еще, быть может, менее уловимое и, однако, действительное: наложение на эти идеи — без какого-либо их изменения — опыта собственной эпохи и поколения. Впрочем, слово «наложение» звучит здесь слишком осязаемо, так что определим это лучше как просвечивание картины собственным опытом. Во всяком случае, что-то такое произошло, и, кто знает, не это ли «что-то» оказало решающее влияние на факт вторичного рождения произведения. Так, например, кажется, что сквозь образы молодых героев «Пепла» (которых играют — решение смелое и принесшее удачные плоды — их ровесники, молодые, неизвестные актеры) просвечивают где-то силуэты героев прежних фильмов Вайды: Янека из «Поколения», Мацека из «Пепла и алмаза», солдат 1939 года из «Крылатой», варшавских повстанцев из «Канала» и даже беззаботных джазменов из «Невинных чародеев» и «Любви в 20 лет». Однако это ощущение исходит не от непосредственных намеков или отождествляющей стилизации, а от легкой окраски тона, жеста, выражения мысли и чувств (полностью при этом соответствующих тому историческому периоду, которому они принадлежат) оттенком современного пристрастия, современного типа переживания. Все это вещь настолько тонкая, что ее трудно точно проанализировать: словно кто-то протер стекла, сдул с предмета почти невидимый слой пыли... Но разве без этого заговорил бы ныне языком кино ж и в о й Жеромский?

Сразу же после премьеры вспыхнула оживленная, даже бурная дискуссия, материалы которой уже сегодня могли бы составить толстые тома. Высказывались кинокритики и политические публицисты, историки и литературоведы, а также авторы, пишущие совсем по другим вопросам, и, наконец, просто зрители. При этом было продемонстрировано максимальное расхождение во взглядах касательно как смысла и значения картины Вайды, так и ее верности литературному первоисточнику и исторической правде. Если говорить об отношении фильма к роману, то, например, литературовед профессор Якубовский считает, что в произведении Вайды Жеромский полностью растрачен, в то время как его коллеги, профессор Жулкевский и профессор Выка, а также известные критики Тадеуш Древновский, Аугуст Гродзицкий и другие выразили мнение, близкое и нижеподписавшемуся, что это подлинный «Пепел», верный букве и духу великого национального романа. Впрочем, не стоит читателю, еще не видевшему фильма, забивать голову подробностями дискуссии, в которую он спустя некоторое время, возможно, включится с иной перспективы, исходя из иного опыта, что может быть весьма плодотворным и интересным. Поэтому приведем лишь в заключение вывод известного публициста Кароля Малцужинского из его статьи, опубликованной в «Трибуна люду». Возвращаясь также к ранним фильмам Вайды, Малцужинский говорит, что «...всякий раз речь идет, как выясняется, о совершенно современных вопросах. О нашем сегодняшнем взгляде на собственную историю, о проблеме отношения — человека и народа — к историческим драмам, о показе наряду со славой также и ошибок, наряду с победами также и поражений и конфликтов. Таким образом, речь идет о критичном, зрелом и безусловно взрослом отношении к прошлому и к сегодняшнему дню». Это относится и к «Пеплу», в котором «снова возвращаются, с тем только, что они облачены в исторические костюмы, живые и, как видно, вызывающие все еще широкий резонанс вопросы. Столь глубокое родство с Жеромским — пожалуй, не так уж плохо свидетельствует о художественных и идейных устремлениях режиссера».

Варшава

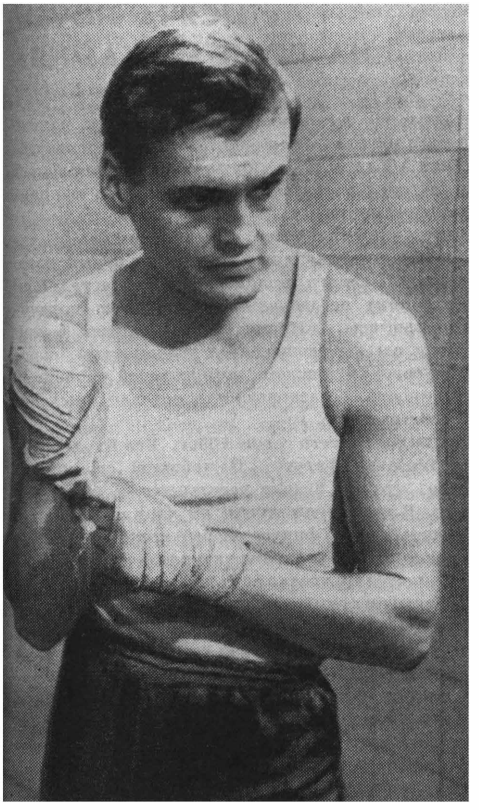
Перевела с польского З. ШАТАЛОВА

На экранах мира



ЛАДШИЙ СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ» (Венгрия)

«ТЫСЯЧА НОЧЕЙ НА ЛОЖЕ ИЗ КАМНЯ» (Индия)



«ВАЛЬКОВЕР» (Польша)

«ДЕРЕВЯННЫЕ ЧЕТКИ» (Польша)

«МЛАДШИЙ СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ»

(Венгрия)

Пожалуй, главное в этом фильме—реквизит. Тот самый, театральный, неожиданный и нелепый: гусарские ментики и фраки, монашеские балахоны и шотландские юбочки, просто костюмы и просто мундиры. В самом деле, не будь этого гардероба, способного украсить любой театр, героям картины было бы куда труднее переодлачиться, а значит — пуститься в очередные головоломные приключения.

Впрочем, лучше по порядку. Идет война, точнее — война кончается, и венгерская хортистская армия разваливается на глазах. Правда, пушки еще стреляют и немцы еще считаются союзниками. Правда, салашисты еще дерутся с нилашистами, но что-то уж очень похоже на то, что обе партии — это одно и то же, нормальному человеку в их предсмертной грызне не разобраться, и здравый смысл подсказывает: давай бог ноги. И те, кто половчее да поотчаяннее, поступают сообразно обстоятельствам, «заключают сепаратный мир», как изысканно формулирует младший сержант Молнар — тот самый, о котором и рассказывают сценарист Имре Добози и режиссер Мартон Келети. Он просто дезертирует, этот нагловатый и обаятельный механик из Будапешта, прихватив при этом на первый случай полковую кассу. Тем более есть у него впереди такая мечта: завести после войны собственную механическую мастерскую.

Но война только кончается, и нилашисты относятся к ней с прежней туповатой и небезопасной серьезностью. А бесчисленным младшим сержантам приходится комбинировать, прятаться, изворачиваться, чтобы какая-нибудь глупая пуля не продырявила уже вышедшее из войны тело. И брошенный прежними владельцами замок становится пресловутым ковчегом, в котором находят прибежище несколько пар чистых и нечистых. (Кстати говоря, очень может быть, что их ровно семь, этих пар, как положено в подобных ситуациях,— просто они так быстро меняют обличья, что их не сосчитать.)

Видимо, это не случайно — поток трагикомических вариаций на темы минувшей войны. Видимо, каждому народу, прошедшему эту войну, не обойтись без комедии, чтобы рассчитаться с ней не только всерьез, но и в шутку, а значит — окончательно. За примерами ходить не далеко: у итальянцев, скажем, военная трагикомедия стала подлинно национальным жанром. Пришел черед и венграм.

Но, странное дело, чем головоломнее закручивается сюжет, чем изобретательнее действуют младший сержант и другие, тем чаще кажется, что все это уже было. Жесты, остроты, мизансцены... И не только в кино... Конечно же, все это известно давным-давно, со времен «Сильвы». Конечно же — венская оперетта, а если быть точным — оперетта будапештская. С непременной системой комических амплуа: простак, каскадная пара, герой-любовник — все эти прыгающие, порхающие и щебечущие персонажи. Они все здесь, исключая, пожалуй, только комическую старуху.

К сожалению, это не преувеличение. Это буквально. Лейтенант Галфи — герой-любовник, он же бравый гусар. В меру глуп, умеет носить мундир и шлафрок, рассуждать на возвышенные темы. Дворецкий Альберт — благородный старец, воплощение аристократизма и сдержанной философичности. Он же верный слуга, нянчивший еще дедушку нынешнего барона. Гаспар и Фекете — Толстый и Тонкий. И, разумеется, кордебалет. Это, скорее всего, сама война — враждующие стороны, исполняющие фигуры какой-то странной боевой кадрили: туда — сюда — обратно...

Само по себе это сделано даже неплохо — Келети отлично знает свое ремесло еще со времен «Мишки-аристократа».

Но весь этот устоявшийся и привычный опереточный мирок «взрывает» сам младший сержант, пришедший в фильм не из-за кулис Кальмана и Легара, а из копоти боев. Правда, он тоже ведет себя «в стиле»: гримасничает, откалывает антраша и прикидывается дурачком, но за всем этим такая подлинность характера, которая прямотаки компрометирует замшелый антураж оперетты. Потому что родословная, которую ведет этот герой, из другой «оперы» — из сатиры, от Швейка Гашека, от Инноченци из «Все по домам» и Ожешко из польской комедии «Где, генерал?». И пусть сходство сюжетных положений картины Келети с этой традицией порой удручающе, пусть совпадают мельчайшие мотивировки и перипетии, вплоть до бравурного и ничем, в сущности, не оправданного финала,—это традиция, которая куда значительнее и благороднее. А главное — плодотворнее.

Быть может, поэтому картина, родившаяся на пересечении классической оперетты и военной трагикомедии, во многом разочаровывает. Быть может, чистота жанра — либо того, либо другого — принесла бы плоды более зрелые...

Н. БАСМАНОВ

«ТЫСЯЧА НОЧЕЙ НА ЛОЖЕ ИЗ КАМНЯ»

(Индия)

Это завлекательное название фильм получил в нашем прокате. «Город и мечта» — так озаглавил свое произведение Ходжа Ахмад Аббас. И надо признать, оригинальный титул больше отвечал и смыслу произведения и его прямой, бесхитростной манере.

Столкновение «нормального», «естественного» человека с гримасами цивилизации — мотив не новый даже для кинематографа, самого молодого из искусств. При этом художественному исследованию чаще всего подвергаются именно гримасы. «Нормальный» человек в той или иной степени все же оказывается условностью, своеобразной «лакмусовой бумажкой», помогающей прояснить противоестественность, бесчеловечность тех или иных общественных установлений.

Так и воспринимает своего героя Аббас. Его Бхоларам— открыто символическая фигура. О прошлой его жизни известно только, что он бедняк-крестьянин и сбежал в город от голода. В нынешней жизни он парий. Напрасно вы стали бы искать в этой фигуре особые индивидуальные качества, напрасно стали бы подступаться к ней с требованиями полнокровного характера, психологически насыщенных нюансов. Бесхитростный взгляд широко открытых на мир глаз, добродушие, мечтательность, невозможность уверовать в грязь и гнусность, с которой сталкиваешься каждый день, — вот краски, привнесенные в роль Дилипом Раджем. Они вполне устроили постановщика. Ибо Бхола интересует своего создателя как благодатная tabula rasa, на которой несовершенство общества оставит замечательные в своей отчетливости следы.

Приверженец социальной тематики, Ходжа Ахмад Аббас никогда до сих пор не выражал своих взглядов с такой отчетливостью. Не знаю, правомерно ли говорить о влиянии итальянских неореалистов на кинематограф Индии. Тем более что влияние это не коснулось скажем, внешних черт поэтики: протокольная простота сюжета, документальность кадра, внимание к бытовым подробностям — все

это не отвечает традициям индийского кино, берущим свое начало из традиций индийского театра. Проблематика неореализма — вот что вызвало здесь вполне отчетливый отклик. И в своем фильме Аббас развертывает перед зрителем как бы краткую энциклопедию тем, каждая из которых становилась основой какого-нибудь итальянского фильма в первое послевоенное десятилетие.

Безработица. Отсутствие жилищ. Нищета. Бесправие бедняка перед «хозяевами жизни» и гангстеризм как следствие этого бесправия. Положение женщины в обществе. Наконец, солидарность как выход, лекарство от всех этих бед. Сюжет фильма стал цепью событий, проводящих героя от одной из этих язв к другой. Люди, встречающиеся на пути Бхолы,—это всегда материализовавшаяся сущность такого-то и такого-то поворота проблемы. Эта однозначность закономерна: открытый характер неблагополучия общества толкает художника к активному вмешательству, и он отказывается от всего, что могло бы помешать его фильму приобрести пафос призыва. Нам знакома эта тяга к стопроцентной определенности, эта попытка сводить сущность человека к его месту в социальной структуре. Крайним случаем таких поползновений была поэтика «агитки», существовавшая, кстати сказать, гораздо дольше, чем продержался сам этот термин.

Но такая устремленность художника вступает в противоречие с канонами и приемами, исторически сложившимися в индийском кино, с излюбленными художественными средствами. Художник открыто вступает с ними в спор. Весь фильм, от первого до последнего кадра,— свидетельство этой борьбы, иногда приносящей художнику почетный успех, иногда же, напротив, заставляющей его подчиняться, толкающей к отступлению.

Скажем, такая деталь — песни и пляски. Из каждых трех частей фильма индийские кинематографисты минимум одну отводят этим вставным дивертисментам. Уже Радж Капур, стесненный открытой условностью этого приема, пытался в «Бродяге» искать ему какую-нибудь мотивировку: то маскируя его сновидением, то заставляя собравшихся на пиршество гостей спеть под аккордеон в ожидании второго блюда: «Я о воре пою, о бандите, мое сердце навек он похитил...» Аббас еще более осторожен. Стремясь к полной бытовой достоверности, он часть песен вынес в так называемые «голоса за кадром», а часть доверил нищему полубезумному поэту Диване (чью роль с блеском исполнил популярный индийский актер Маммохан Кришна). Странность приема исчезла за странностью человека.

Фигура Радхи (актриса Сурекха) тоже воспринимается как своеобразная деформация традиционного мотива. Мелодраматические обстоятельства, приведшие ее к нищете, слезливая чувствительность ее объяснений с возлюбленным, флер, флер... Но обстоятельство, мешающее влюбленным соединиться, Аббас называет в полный голос: красавица Радха три месяца провела на панели. Заемная орнаменталистка образа вдребезги разлетается от этой прозаической детали.

И так во всем. Стилистика фильма пестра и противоречива. Документальные съемки в духе модной сегодня «скрытой камеры» соседствуют в нем с откровенно театральными мизансценами, приемы гротеска, иногда даже площадного народного представления сменяются попытками изваять психологически полнокровную сцену. Но к каким бы приемам ни обращался Аббас, сценарист и режиссер этого фильма, получившего в Индии высшую награду — Золотую президентскую медаль, все они отчетливо подчинены главной задаче: доказать, что громадный капиталистический город безжалостно топчет простого человека.

В. ДЕМИН

«ДЕРЕВЯННЫЕ ЧЕТКИ»

(Польша)

Грязная тряпка в луже на каменном полу—как эпиграф к картине: до титров. Крупным планом — быт, грязь, скудость повседневного существования. Женский голос: «За развалившимся деревянным забором, рядом с кладбищем и костелом, жили мы, отгороженные от мира, от людей и человеческих условий жизни. Непосильная работа, молитвы... бесчисленные поклонения различным святыням...»

«Деревянные четки» (сценарий Чеслава Петельского по одноименной повести Наталии Роллечек, режиссеры Ева и Чеслав Петельские) — фильм, построенный на основе личных впечатлений, фильм сугубо фактурный, очень точный в деталях. Наталия Роллечек участвовала в съемках картины по своей повести, а она сама провела несколько лет в сиротском приюте при женском францисканском монастыре в Закопане. Скудное заведение при скудном дворе— беспросветная польская провинция, 1936 год — преддверие национальной катастрофы: еще несколько лет — и героические польские уланы станут отчаянно бросаться на гитлеровские танки и под танками погибнет старая Польша.

На экране — будни сиротского приюта: стирка, мытье полов, пощечины, иезуитство святош и молчаливая ожесточенность честных. С тобой несправедливы — а жаловаться некому. Маленькая Натала (прекрасно сыгранная Эльжбетой Каркошкой) попадает в приют, как в ад: соседки прежде всего деловито отнимают у нее мыло, смеются над нею, в довершение всего кто-то крадет хлеб во время ее дежурства, а после ей кричат хором: «Отдай хлеб, воровка!» В этом нагромождении несправедливостей, обрушившихся на беззащитную душу, есть что-то знакомое нам по Помяловскому (если искать близких аналогий), только нет здесь отчаянного задора наших бурсаков, здесь все приглушено, прибито и все несправедливое увидено очень конкретным, бытовым зрением — что-то женское есть в стилистике «Деревянных четок»: беззащитно-жалобное в покорности и беспросветно-вздорное в бунте; наш бурсак все-таки пытался сбежать на волю, он планы строил, а Натала — просто плещет себе в глаза денатуратом... Воли вообще нет — ни здесь, ни за стенами монастыря: это ощущение замкнутости, нет, скорее заткнутости пространства, определяет стилистику фильма.

Мрачные пустые коридоры, по которым бесшумно пробегают монахини; холодный зимний сумеречный пейзаж, где не просматривается даль и видно только близкое; долгие молчаливые проходы, звук шагов, мечущийся в каменных стенах... А главное — толпа беззащитных, полуодетых воспитанниц, ряды коек, мелькание оголенных худых рук, ног, мелькание лиц, каменное пространство, заполненное мелькающей человеческой массой,— конечно, нужно было пережить эпоху Освенцима, чтобы так воспринимать живую материю, загнанную в каменные мешки. Сама система киносредств: сгущенность черно-белой гаммы, фиксированный крупный план, яркость портрета и сумрак интерьера, —все это предполагает усугубленный психологизм личности, трагические бездны духа, раздумье над большими проблемами бытия. Чеслав Петельский, работавший в свое время и с Анджеем Вайдой и с Ежи Кавалеровичем, владеет арсеналом психологического кинематографа и чувствует присутствие этих проблем в материале.

К сожалению, к концу картины создается ощущение, что сценарий слишком прикован к литературной основе фильма. Повесть Наталии Роллечек, имевшая двенадцать лет назад большой успех у польской молодежи (в 1956 году «Деревянные четки» были переведены на русский и вышли в Детгизе), несет отпе-

чаток так называемой юношеской литературы; это острое диккенсовское сочетание чистой нравоописательности и чистой, однолинейной идеи справедливости (есть злые, есть добрые, прочее от лукавого) перешло и в фильм. Добрая — Натала, она жертва, ее несправедливо обвиняют в краже хлеба. Злая — Селина, она святоша, отлынивает от работы, и именно она, как выясняется, крадет хлеб с подноса... Все ясно: воспитанницы хватают чахоточную Селину и волокут ее на самосуд. И тут одна ее реплика ломает схему: «Я вас всех ненавижу! Не девчонки, а звери, будьте вы прокляты! — разрыдавшись. — Вы все, подлые, будете жить, а я умру. Вы еще наедитесь хлеба досыта в своей жизни...»

А ведь правда: она умрет от туберкулеза, она обречена. Но она — воровка! Она виновата, и ее бьют — жестоко, недетски. Виновата?.. В чем? В том, что жить ей осталось меньше других? Что она действительно недолго будет есть этот хлеб?..

Авторы как-то проскакивают мимо подобных аспектов идеи справедливости. Психологические проблемы фильма неразвиты, они тонут в нравоописательности. Сюжет рассредоточен: Селина харкает кровью, Хелка бежит из монастыря, Рузя беременеет, а Натала — в толпе воспитанниц — молит матерь милосердную, чтобы устроилась жизнь ее подруг. Духовная обитель не знает д у х о в н ы х проблем — ее быт слишком тесен и не дает забыть о себе: каменные стены, сумрак, холод, избитые работой руки... «Рядом с кладбищем и костелом»... 1936 год... Старая Польша.

Л. АННИНСКИЙ

ФИЛЬМЫ ЕЖИ СКОЛИМОВСКОГО

(Польша)

У него стремительная биография: в восемнадцать лет он получил известность как поэт, в двадцать написал сценарий, вызвавший яростные споры, а потом отложил литературную работу и бросил университет, чтобы поступить в киношколу, и в двадцать пять стал автором почти одновременно вышедших в прошлом году на экраны Польши фильмов «Рысопис» и «Вальковер» — фильмов, которые одни с энтузиазмом приветствуют как новое слово в кино, другие категорически отвергают как снобистские. Добавим, что на досуге он занимался боксом и, по мнению тренеров, мог бы сделать отличную спортивную карьеру.

Стоит и то отметить, что он не «счастливчик», которому все в жизни дается само собой, а настоящий работяга, знающий, какого труда, какого напряжения сил и нервов стоит каждый шаг, каждое слово в искусстве. В этой связи можно вспомнить, что сценарий «Невинных чародеев» перерабатывался им пять раз. Что в киношколе он, как рассказывает режиссер профессор Станислав Воль, учился так, «словно выполнял работу, от которой зависела жизнь».

Мы его уже видели на экране. В «Невинных чародеях» он не только сценарист, но и исполнитель хоть эпизодической, но далеко не проходной роли — не то с вечера не отошедшего, не то пьяного с утра боксера, пытающегося задержать в гараже Анджея. Это тот самый коренастый крепыш, который, очевидно, превратился из «чародея» в обыкновенного подонка. В фильме, по определению Болеслава Михалека, о масках и позе молодежи этот боксер как бы олицетворяет один из тупиков, в который может завести игра в разочарование и цинизм. Для исполнителя, надо полагать, эта роль была нелегкой, ибо он бесконечно далек от такого рода молодых людей.

Таков «рысопис» (описание человека) Ежи Сколимовского — самого молодого сейчас и весьма своеобразного режиссера польского кино.

Его взгляд на мир представляет немалый интерес. Ведь Сколимовский, пожалуй, первый польский кинорежиссер, которому «от себя» нечего сказать о войне — война для него только история. А мы знаем, с какой силой — вполне, конечно, понятной, если вспомнить новейшую историю Польши,— довлеет память прошлого над современным польским искусством. И еще Сколимовский — один из первых художников того «загадочного поколения», о котором давно спорят Карне и Кайатт, Шаброль и Годар, Вайда и Ружевич, Вылчанов и Мликовский. Конечно же, это интересно — что он говорит о своих ровесниках!

В «Невинных чародеях» и чуть позже, в сценарии «Нож в воде», Сколимовский зорок и наблюдателен. Что, что, а видеть в жизни даже неуловимое он умеет. Однако, думается, завершить наблюдения анализом, а затем и безошибочным выводом ему помог в «Невинных чародеях» соавтор — выдающийся писатель старшего поколения Ежи Анджеевский. Вайда, постановщик этого фильма, к сожалению, не реализовал *все возможности*, какие были заложены в сценарии. Он явно уклонился от предложенного ему философско-иронического взгляда и закончил фильм тем, с чего начал,— игрой в маски: Магда сама вернулась к Анджею, и зритель мог растроганно идти домой с верой в счастливый конец. Между тем обман продолжается, и это само по себе драматично и тревожно, ибо нельзя безнаказанно долго носить маску — она отпечатается на лице и в душе. Сценаристы же видели и подлинные лица обманщиков. Они предлагали другой — и более ироничный и в то же время более серьезный — финал: не найдя Магды, Анджей замертво падал на пол своей модернистской берлоги; и, услышав звон разбившегося металла, двое старичков профессоров, построивших этот робот для исследования чувств современной молодежи, многозначительно смотрели в зал. Такой финал недвусмысленно говорил об опасности игры в душевную усталость и о вере авторов в чистоту и силу чувств, едва-едва прикрытых масками скептиков и прожигателей жизни.

Фильм «Нож в воде» (поставленный Романом Полянским) не обладает главным, что извиняло бы все просчеты дебюта,— гуманностью чувствований, авторской озабоченностью о человеческом счастье. Здесь есть и попытка показать такие явления действительности, которых кино — по инерции, видимо, нормативной эстетики — старательно избегает. Но все это, не согретое страстью художника и его заинтересованностью в изменении жизни к лучшему, производит довольно тягостное впечатление. Очевидно, что фильм сделан холодными руками, человеком, может быть, и очень талантливым, но явно равнодушным к людским радостям и печалям. После просмотра «Ножа в воде» делаешь два несомненных вывода: 1) автор презирает людей и 2) люди, по его мнению, достойны презрения.

Ни о формальных достижениях, ни о вполне очевидных просчетах фильма мы говорить здесь не будем, нас интересует в данном случае лишь его сценарий, в котором нашла свое продолжение «линия маски и позы», начатая Сколимовским в его сценарном дебюте.

Надо признать, что история с мнимой смертью парня, заставляющая всех героев фильма совершить некий душевный стриптиз, придумана ловко.

...На Мазурских озерах в воскресное утро путешествующий «диким» способом парнишка предложил свои услуги мужу и жене, пересевшим с личной машины на собственную яхту. Он им абсолютно не нужен, но муж берет его... чтобы покрасоваться своей умелостью и удачливостью, чтобы лишний раз утвердить себя. Муж — преуспевающий

мужчина в годах, человек, судя по всему, «с положением», получивший от жизни все, что только можно желать,— красотку жену, машину и яхту, множество дорогих, делающих жизнь приятной вещей, вроде транзистора, «химических» тряпок и т. п. Он всем этим умеет пользоваться со вкусом. Он вообще все умеет. Но при всем том его повадка и внешность супермена — только поза, маска.

Парнишка ничего не умеет и ничего не имеет, кроме джинсов и рубашки. Но он тщеславен и завистлив, он хотел бы иметь все это жизненное благополучие. И он сам надевает маску этакого мрачноватого битника, которому плевать на все и на всех. Игра не получилась. Муж не выдержал роли и ударом кулака сбросил парнишку в воду.

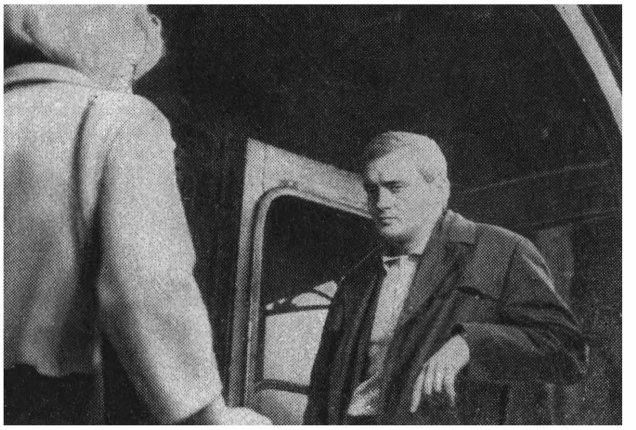
И здесь Сколимовский вводит еще один мотив, который можно определить такими словами: герои его не только мелки, но еще трусливы и подлы. Предполагается, что парень плавать не умеет. Не найдя его в тумане, муж покидает яхту и плывет к берегу — проверить, не подобрала ли его лодка. А парень... появляется на яхте с другого борта. Женщина, все время пассивно и презрительно наблюдавшая за игрой, высказывает парню все, что она думает о его жалкой позе, а затем — отдается ему... Парень покидает яхту. А жена будет с холодным любопытством наблюдать за мужем: куда он повернет — в полицию, чтобы рассказать об убийстве человека, или домой — свидетелей ведь не было...

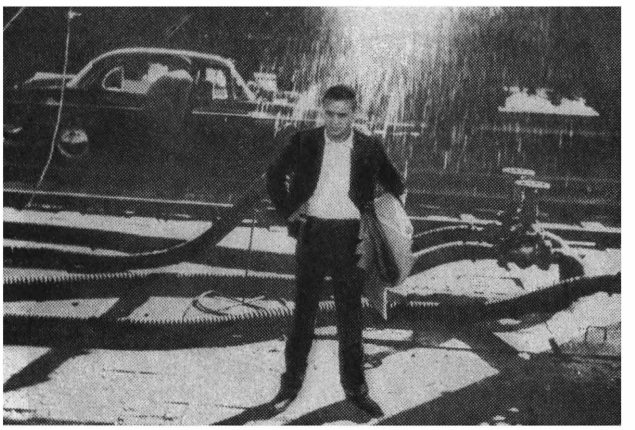
«Нож в воде» касается, разумеется, вполне реальных проблем современности. Конечно же, рост материального благополучия породил в определенных кругах стяжательство. И конечно же, людям разных возрастов знакомы и чувство неполноценности и стремление к преодолению «детских комплексов», что чаще всего и порождает «маски». Но, думается, авторы не совсем правы в некоей всеобщности своих оценок. Разве т о л ь к о э т о правда о людях?..

Сколимовскому эти два фильма раскрыли ту истину, что автором фильма — сколь бы ни была велика группа и каким бы там уважением ни пользовались ее члены — всегда остается режиссер, который имеет возможность, формально ничего не меняя в сценарии, говорить нечто иное по сравнению с замыслом писателя. Зримое действие может принципиально отличаться от его описания в сценарии. Объясняя свой приход в кино, Сколимовский заметил в этой связи: «В кино есть возможность высказывать то, что трудно выразить словами. Киноизображение передает сразу, мгновенно такие мысли, которые от писателя требуют пространных и последовательных описаний».

Как видим — целая программа и четко выраженное намерение стать кинописателем. То есть не писать для кино, а сразу писать камерой. Есть очень нечеткий термин — «авторское кино», под который обычно подводят фильмы, являющиеся от начала до конца плодом раздумий и творчества одного художника. Нечеткость этого термина проявляется сразу же, если вспомнить, как много очень плохих фильмов сделано людьми, сочетающими в одном лице и сценариста и режиссера. Но за неимением лучшего используем этот термин, рассматривая фильмы Сколимовского.

Нам довелось посмотреть в Лодзи его школьные киноэтюды — «Ревность», «Эротик», «Гамлетик» и другие. В первое мгновение они ставят в тупик, память услужливо предлагает сравнение с «авангардистами» 20-х годов — кажется, что здесь лишь стремление найти пластическое выражение для символов и расплывчатых понятий. Но нет, вскоре убеждаешься, что никакие аналогии здесь не под-





ходят. Эти коротенькие ленты, зачастую наивные и неумелые, исполнены яростного желания познать возможности кино, установить пределы того, что можно и что нельзя передать киноизображением. Передать динамику «прямого действия», например драки или погони, кино умело уже при рождении. Передать драму ревности Отелло, имеющую бурное внешнее выражение, в общем — несложно А вот как передать на экране само понятие «ревность»? Сколимовский проверяет, возможно ли это, используя — скажем так — абстрактную ситуацию: некто терзается чувствами ревности и совершает наиболее типичные для такого состояния действия. Не получается. На экране актеры «рвут страсти», похоже, что это сняты дореволюционным немым способом провинциальные актеры в жестокой драме.

Отметим, что Сколимовский и сам оценивает свои этюды весьма критично, настойчиво подчеркивая, что они не предназначались для зрителей, что это лишь учебные работы, полезные ему и тем, что получилось в них, и тем, что не получилось. Так оно, конечно, и есть. Но отметим бросающиеся в глаза два обстоятельства: первое — Сколимовского при всей его склонности чрезмерно усложнять изображение ни на миг не заинтересовала игра пластическими формами и второе — как аксиому он воспринимает одно из важнейших положений реалистического искусства — говорить о действительности через жизнь человека. Отсюда его установка на актера как главного выразителя авторской мысли. А отсюда, в свою очередь, и громадные требования к актеру.

Пока что актеров может утешить тот факт, что Сколимовский не только сценарист и постановщик, но и главный исполнитель своих фильмов. Все, что он может требовать от актеров, прежде всего он сам испытывает сполна. И, наверное, Сколимовскому-актеру приходится трудненько — приходится драться с профессиональными боксерами, прыгать на полном ходу с поезда, красоваться не с нарисованными, а вполне реальными синяками.

И вот что еще любопытно. Знакомясь со сценариями его фильмов, убеждаешься, что диалоги в них нисколько не разъясняют действие. Герои говорят отрывисто, можно сказать — неряшливо. Само собой разумеется, это не из-за неумелости — литератору написать гладкие реплики и диалоги не составило бы труда. Здесь нечто иное: Сколимовский ведет рассказ с помощью изображения, а не слова, заставляя героев говорить буквально, как в жизни. Известно, что наша обыденная речь, если протокольно воспроизвести ее на бумаге, может порой показаться ужасной: мы не думаем о построении фразы, не выбираем слова, часто удовлетворяемся намеками и междометиями, понятными другим лишь потому, что они знают обсуждаемые обстоятельства. Нередко мы заменяем слова жестами, мимикой. Так же общаются между собой и герои фильмов Сколимовского. Поэтому-то его сценарии умещаются на нескольких страничках. Он «пишет» сразу камерой, конкретизируя текст во время съемок.

Очевидно, что стиль Сколимовского необычен. И в то же время, пожалуй, нет во всем сказанном ничего, что не было бы уже известно мировому кино. Бесспорно, почерк Сколимовского подготовлен всеми теми исканиями, что происходили в кино за последнее десятилетие. Сколимовский впитал опыт польских кинематографистов и французской «новой волны», открытия Антониони и Годара, поиски Кассавитиса и поучительные неудачи «синема-верите». И не имеет значения, сознает ли он это сам,— молодые художники могут отрицать опыт своих предшест-

венников, в то время как он у них «в крови». Однако, говоря об этом, нужно подчеркнуть, что каких-либо прямых заимствований у него нет и следа. Сколимовский берет и показывает субъективный мир, занимая как автор словно бы объективную позицию. Кто-то из критиков назвал его фильмы «личными», с чем Сколимовский решительно не согласен. Конечно, это не рассказы о себе, но это все же рассказы о том, что знает о жизни Сколимовский.

Герой «Рысописа» тем отличается от «невинных чародеев», что его конфликт с окружением реален и жесток. Лещик — Сколимовский живет не в выдуманном, а в действительно скучном, сером, враждебном ему лично мире. Как получилось, что он оказался исключенным из университета, без работы, без настоящих друзей? На это нет ответа в фильме. Автор берет опять, как это было в этюдах, «химически чистую» ситуацию, чтобы рассмотреть своего современника, вдруг потерявшего контакт с окружением. Может быть, он сам виноват, а может быть, так сложились обстоятельства, но для автора при этом имеет значение лишь поведение Лещика в данной ситуации.

Камера почти все время совмещается с глазами героя, наблюдая пристально и, пожалуй, вопрошающе скучный, населенный малосимпатичными людьми мир. Лишь изредка камера отходит в сторону, показывая героя столь же выжидающе и неприязненно, как и он зачастую смотрит на других.

Сколимовский рассказывает, что ему хотелось показать потерю героем контактов с окружающими, но связать, «контактировать» его со зрителями. Иначе говоря, добиться зрительских симпатий к своему герою. И надо признать, что, как ни мало Лещик достоин сочувствия, мы все же внимательно следим за ним и невольно сопереживаем. Есть в нем какая-то незащищенность и искренняя растерянность перед жизнью, чему нельзя по-человечески не посочувствовать. Искренность и неустроенность — вот что еще отличает Лещика от героев «Невинных чародеев» и «Ножа в воде».

«Рысопис» не имеет сюжета в традиционном смысле этого слова. Мы видим один день жизни Лещика, день перед уходом на военную службу. С утра, когда он угрюмо провожает на службу жену, до отъезда. День, заполненный деловыми и случайными встречами — с офицером, вручающим ему повестку и читающим нотацию, с довольно темными приятелями, дающими в долг так, словно бросают подачку нищему, с чистенькой блондинкой, на которую он смотрит с неожиданной нежностью, и молодой «сексапильной» женщиной, которую он берет по-хамски напористо. Но, повторяем, всех этих людей мы оцениваем с точки зрения Лещика. Офицер, не желающий разбираться в душевных переживаниях запутавшегося в трех соснах парня, пожалуй, неправ, считая Лещика типичным тунеядцем. Тут явно все сложнее...

Поезд, увозящий Лещика в воинскую часть, можно было бы воспринять как символ решительного слома его жизни, если бы не вышел на экраны «Вальковер» (английское слово walk-over — спортивный термин; так называют боксера, не явившегося на назначенный матч).

Вернувшись из армии, Лещик зарабатывает на жизнь тем, что выступает на ринге за разные команды под чужими именами. Молодым боксерам обычно дают призы в виде транзисторов и часов «Победа», их-то Лещик и продает перекупщикам. Очевидно, что он с головой ушел в мир спортивных деляг, игроков, разного рода «жучков». Подлинная жизнь воспринимается им лишь в непонятных ему частностях.

«Вальковер» мог появиться только потому, думается, что Сколимовский не ожидал, что его дипломная работа — фильм «Рысопис» — выйдет когда-нибудь на экраны. Он повторился в методе, в образе героя, в ситуации. А между тем все, что можно было сказать о Лещике, было уже сказано в «Рысописе». Лещик вовсе не симпатичен в «Вальковере». Из армии он, по-видимому, ничего не вывез, кроме натренированных бицепсов. Его отношение к жизни не очень понятно, но похоже, что он заведомо идет на место «лишнего человека». И автор это подчеркивает стремительным и драматичным началом — под колесами поезда, привозящего Лещика в Варшаву, умирает та, что была его женой, а сам он уходит с вокзала с блондинкой. Вернуть симпатии зрителя он не может и тогда, когда уходит «без борьбы» из мира подонков. Драться Лещику абсолютно не за что. Он «одинокий бегун», сбившийся с дистанции, ушедший в сторону от всех, поэтому можно недоуменно пожать плечами, но сочувствовать?.. Вряд ли можно.

Но если сравнивать «Рысопис» с «Вальковером», то нужно отметить возросшее мастерство Сколимовского. Последний фильм его еще более сложен. Моментами он кажется изобразительной записью биотоков мозга: вспыхивают на экране беспокоящие Лещика мысли — о войне, о потерянной возлюбленной, о том, что могло быть и что может быть. Мысли отрывистые и нечеткие, ибо Лещик не привык додумывать мысль до конца. Моментами фильм воспринимается как откровенная художническая исповедь, а потом — как сухой документ, снятый по всем правилам современной «киноправды».

Итак, подведем итоги. Два фильма Сколимовского неоспоримо указывают, что в польское кино пришел одаренный и своеобразный мастер. Они одновременно поражают и раздражают, восхищают и обескураживают. От Сколимовского многого можно ждать впереди. Ведь метод, испробованный им в первых двух картинах, только потому часто вызывает возражения, что Лещик убогий в общем-то духом человек, он сам по себе мало интересен. Но подумаем вот над чем: предположим, что методом Сколимовского будет исследована личность действительно богатая, интересная, будут рассмотрены по-настоящему сложные жизненные ситуации...

Сколимовский в поиске. Он ищет сразу во многих направлениях. В ближайших его планах сценарий о духовном воскресении дурного человека. Что ж, подождем и, как говорится, посмотрим.

Р. СОБОЛЕВ

А. СОКОЛЬСКАЯ

Жан Габен

НАБРОСОК ПОРТРЕТА

Тридцать пять лет назад Жан-Алексис Монкорж, парижский шансонье и опереточный актер, уже завоевавший некоторую известность под именем Жана Габена, впервые в жизни очутился в стенах киностудии. Он сюда не стремился. Кино казалось ему «штукой очень сложной и очень умной». Профессия киноактера требовала множества познаний. А Габен с детства ненавидел книги, четырнадцати лет сбежал из школы и в глубине души всегда мечтал стать машинистом. У него была внешность рабочего: тяжелые, большие руки, грубоватые манеры. Он начинал бетонщиком на железной дороге, подручным на металлургическом заводе.

Карьеры машиниста юноша так и не сделал. Отец, третьестепенный артист мюзик-холла, в конце концов переупрямил сына и вытолкнул его на сцену. Габен сначала злился, думал, что при первом же удобном случае бросит «Фоли-Бержер», как прежде бросил школу... Потом привык. В театре к нему относились хорошо. В нем чувствовалась самобытность. Он располагал к себе, невольно вызывал доверие. Товарищи его любили за общительность и прямоту. Легко прощали резкость: знали, что он вспыльчив, но прост и зла не держит.

Габен недурно танцевал и пел. Умел заставить зрителей смеяться. Считалось, что его призвание комические роли.

В кино он тоже дебютировал как комик, вместе с Фернанделем. Впрочем, тогда ему казалось, что приглашение на съемки — чистейшее недоразумение. После удачной пробы он был очень удивлен и заявил присутствующим: «Ладно, я буду участвовать в вашем кино. Только предупреждаю — я ничего не смыслю во всей этой механике. Учтите это... Я чувствую, что так же пригоден к работе в кино, как к тому, чтобы стать пастором. Если дело не будет клеиться, я умываю руки...»

За первой ролью в кинооперетте «Каждому может повезти» последовали новые. В 1931 году Габен снялся еще в четырех фильмах: «Парижские развлечения», «Сердце Сиренсвого квартала», «Мефисто», «Все это не стоит любви».

Дело пошло.

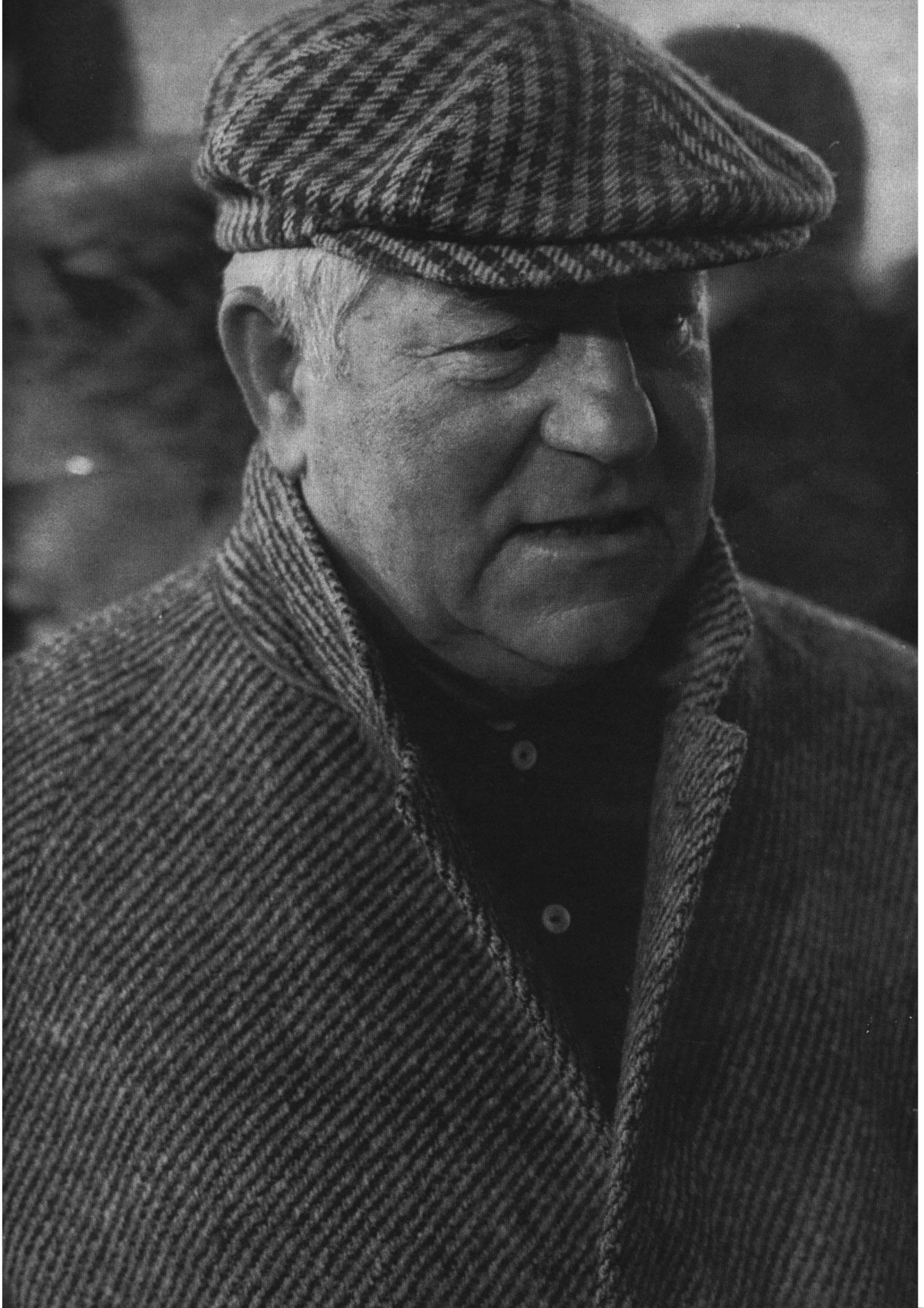
Теперь уже никто этих картин не помнит. В энциклопедиях и справочниках они фигурируют лишь потому, что в них играл Габен — незабываемый герой произведений Жана Ренуара, Жюльена Дювивье, Марселя Карне.

Габен — великий драматический актер родился в фильмах «поэтического реализма». Слава пришла к нему вместе с ролями современных романтических героев — людей, гонимых роком, одиноких, выбитых из жизни, но умеющих смотреть в глаза судьбе. Кем бы он ни был — офицером, попавшим в плен во время первой мировой войны («Великая иллюзия»), солдатом, дезертировавшим из колониальных войск («Набережная туманов»), главарем бандитской шайки («Пепе ле Моко») или рабочим, застрелившим растлителя своей невесты («День начинается»),— он воплощал одновременно идеал мужчины, силу мужественной, прямой души и обреченность человеческих усилий. Его игра преображала мелодраматические образы и поднимала их на высоту трагедии. Тоска по родине, страдания любви приобретали в исполнении Габена титаническую силу.

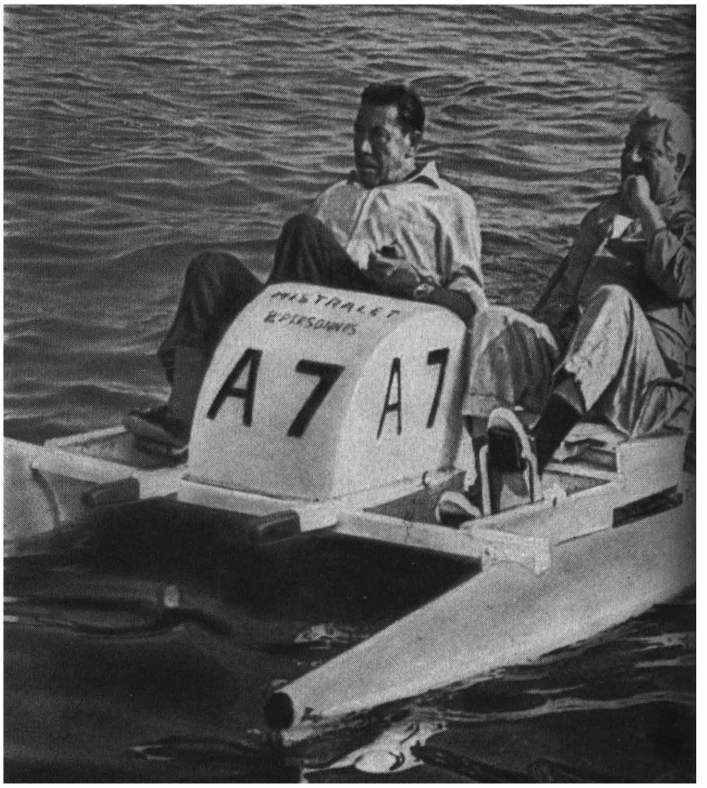
Искусство «поэтического реализма» обычно связывают прежде всего с именем Карне. Да и сам термин появился только после выхода его картины «Набережная туманов» (1938). Однако направление, которому Карне сумел придать законченность и трагедийную окраску, формировалось раньше. В первых звуковых лентах Жана Ренуара («Сука», «Будю, спасенный из воды», «Мадам Бовари» и другие), в «Большой игре» Фейдера, «Аталанте» Жана Виго, в фильмах, поставленных в 1934—1936 годах Жюльеном Дювивье, уже существовала опоэтизированная реальность. Мир, возникавший на экране, был житейски достоверным и в то же время он напоминал театр теней, причудливую и печальную игру воображения. За видимостью повседневности скрывались беспокоящие и таинственные силы. В пронзительной тоске «Большой игры», в лиризме «Аталанты» было что-то завораживающее: тревожное и примиренное одновременно. Казалось, взяв кусок реальной жизни, авторы очертили некий круг, произнесли магическое заклинание — и самые обычные детали быта приобрели загадочность, убогая среда стала таинственно значительной.

«Это особый стиль, который называли французским «реализмом», — говорил впоследствии Жан Ренуар.— На самом деле здесь сквозь оболочку реализма пробивалось поэтическое восприятие действительности».

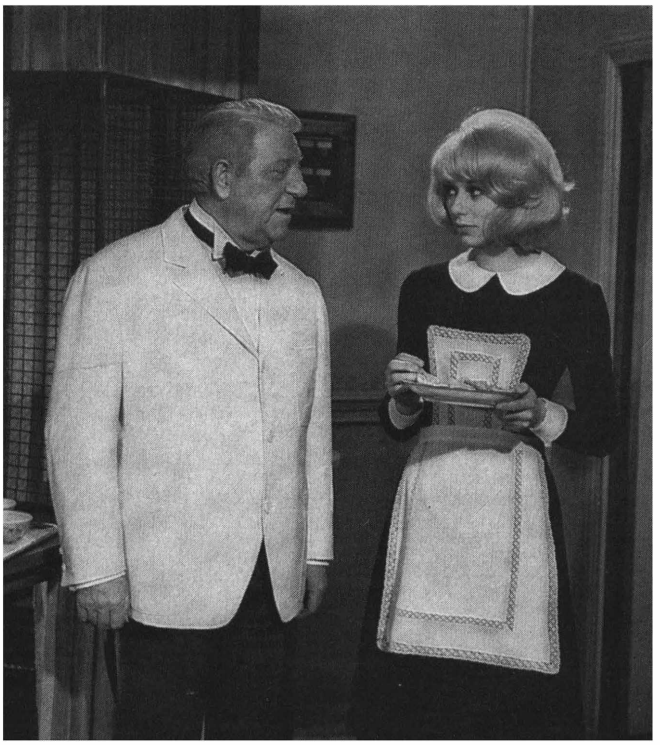
Образ, который создавал Габен, был неразрывно связан с этой школой французского кино. «Актер... играющий «как в жизни». Как в



«Сильные мира сего»



Жан Габен и Фернандель



«Месье»

покрытой тайной мечте о жизни», — писал о нем Превер в стихотворении «Жан Габен».

В 1936—1939 годах Габен был романтическим героем Франции. Героем, воплотившим «популизм», бунтарство и растущую тревогу предвоенных лет. Он идеально соответствовал той быстротечной, насыщенной общественной и политической борьбой эпохе, когда к надеждам на разумное переустройство жизни уже примешивался горький привкус поражения. Начало этого периода было ознаменовано победоносной солидарностью рабочих, конец — войной. Уверенность, которую вселял Народный фронт, скоро сменилась беспокойством и трагическим предчувствием неотвратимой катастрофы. Французы еще верили в духовное здоровье нации, в ее несломленную гордость. Но призрак надвигавшейся войны уже витал над Францией. Общественная атмосфера накалялась.

Габен с его лицом рабочего, душевной цельностью и трагедийной силой чувств стал в этой обстановке чем-то большим, нежели «герой кино». Перед войной он был уже «героем жизни».

Габену подражали, у него учились мужеству и самообладанию. Его признали все: рабочие, интеллигенты, чувствительные мидинетки, плачущие на дешевых мелодрамах, и рафинированные ценители прекрасного. Пожалуй, больше не было в истории французского кино периода, когда искусство — и притом искусство романтическое— так тесно прилегало к современности.

В те годы после фильмов Дювивье с участием Габена («Мария Шапделен», «Знамя», «Славная компания», «Пепе ле Моко»), после триумфа знаменитой ленты Ренуара «Великая иллюзия», где Жан Габен играл роль лейтенанта Марешаля, возникло обобщенное понятие «габеновского образа». Оно вмещало многое: тип пролетарского героя, простого парня с грубоватой внешностью и чистым сердцем; душевную устойчивость, «надежность»; цельность характера; суровый лаконизм игры и необычное по интенсивности и силе внутреннее напряжение...

Реальный, близкий зрителям, прочно стоящий на земле габеновский герой при всей его конкретности и простоте был персонажем современной мифологии. Из материала повседневности актер творил легенду об обыкновенном человеке, вступившем в бой со смертью. Он выражал надежды и сомнения французов и в личных потрясениях героев заставлял видеть драму времени, чреватого войной.

Тысячу раз писали о неповторимой достоверности Габена. О лаконичной точности, с которой он, как будто ничего не делая, умеет передать сложные чувства. Об удивительной способности быть разным, неизменно оставаясь самим собой.

Габен — актер, которого всегда узнаешь. Но он играл солдат, рабочих, машинистов, адвокатов, художников, воров и полицейских комиссаров так, что мы видели в нем человека, всю жизнь водившего железнодорожные составы, писавшего картины, грабившего банки или выступавшего в суде.

Жан Поль Ле Шануа, режиссер, в фильмах которого Габен не раз снимался, рассказывает, как в начале их знакомства его поразила наблюдательность актера. В картине «Случай доктора Лорана» Габену предложили роль врача, который принимает роды. Конечно, он не знал, как это делается. Договорились, что ему откроют доступ в клинику. Однако после первого же посещения актер сказал: «Довольно». Ле Шануа был удивлен и не скрывал своего беспокойства. Оно рассеялось на съемках: «Жан Габен появился во всеоружии знаний, как истинный «доктор Лоран», владеющий мастерством, техникой, жестами профессионального акушера».

Легкость, с которой Жан Габен «осваивает» самые разнообразные профессии, доподлинность внешнего облика, манер и чувств его героев, разумеется, способствовали его актерскому успеху. Но дело все-таки не только в достоверности. Правдивость, искренность, естественность не действовали бы на нас с такой неотразимой силой, если б за ними не стояли цельность и мощь характера, значительность переживаний.

Глубина постижения действительности — вот что дорого в игре Габена. Его герои тесно связаны с эпохой, средой, с конкретной жизнью своего народа. И в то же время они подняты над повседневностью. Национальное и временно́е слито с общечеловеческим и вечным. Трезвость взгляда сопряжена с эпическим масштабом личности.

Почти во всех картинах предвоенных лет Габен играл людей с трагической судьбой. Бандит Пепе, дезертир Жан, рабочий Франсуа, машинист Жак Лантье («Человек-зверь» Ренуара) появлялись на экране в кульминационные моменты своей жизни. Каждый из них был волей обстоятельств загнан в западню. Каждый боролся до конца и на пороге смерти переживал короткие минуты счастья. Любовь воспринималась как прозрение. Мир, озаренный ее светом, представал очищенным от мелочей. Но тем яснее становились неустроенность и безысходность жизни, иллюзорность романтической мечты. Действительность неумолимо возвращала человеку одиночество. Надежды рушились. Реальностью оказывались комната, где осажденный полицейскими рабочий

стрелял в себя, или летящий паровоз, с которого выбрасывался машинист.

Трагизм жизни, неосуществимость гармонического идеала, грозное предчувствие расплаты — мотивы, ставшие перед войной центральными в киноискусстве Франции. Они возникли на реальной почве: мир стоял на грани катастрофы. Тоскливый колорит безвременья господствовал в картинах, где играл Габен. Жестокий жребий его многоликого героя мог быть истолкован как пророчество. Но в цельности и силе чувств, в высокой человечности «габеновского образа» зрители черпали отвагу.

В 1940 году, когда фашисты оккупировали Францию, Габен уехал в Голливуд. Он пробыл там сравнительно недолго. Снялся всего в двух фильмах — «Полнолуние» и «Самозванец» — и сразу же почувствовал, что стал «не тем, чем хотел быть...»

«Мне не хватало земли моей родины... Я сам себе не нравился»,— рассказывал актер. Необходимость приспосабливаться к непривычной обстановке его угнетала. Играть на чужом языке и даже просто жить в чужой стране казалось тягостным. Он не хотел пережидать войну в спокойном уголке. Впоследствии он объяснял: «Для меня это было невозможно. Если бы я остался там, когда другие воевали, я никогда бы не посмел ступить на землю Франции. А мне очень хотелось возвратиться домой. Я бы подох от скуки там, в Голливуде. И раз уж нужно было выбирать — подыхать там или подыхать здесь, я предпочел воевать в этой проклятой войне».

С 1943 года до последних дней войны Габен сражался с немцами в рядах французской армии. Он начал в Африке, потом был командиром орудия на эскортном корабле. Когда морской министр Жакино предложил ему перейти в только что созданный в Алжире центр художественной пропаганды Свободной Франции, Габен ответил: «Я очень польщен этим предложением, господин министр, но не хочу жульничать. Если я должен возвратиться к работе по своей профессии здесь, то с тем же успехом мог бы остаться в Голливуде. Но, решив воевать, я предпочитаю только этим и заниматься. Завтра я ухожу в море и не собираюсь оставаться на берегу...»

После войны и в жизни и в искусстве многое изменилось. Упоение победой прошло довольно быстро. Во Франции началась эпоха трезвой буржуазности и развенчания недавних идеалов. Герой Габена постарел, стал рассудительнее и спокойнее. Теперь он чаще целовался на экране, чем умирал из-за любви. В фильме Рене Клемана «У стен Малапаги» (1948) актер в последний раз вернулся к романтическому образу «затравленного человека». Бунтарские порывы отходили в прошлое. Трагедии сменились бытовыми драмами. Габен играл благоразумных буржуа и гангстеров, ушедших на покой. Его герои то сколачивали капитал, то бескорыстно жертвовали им во имя дружбы. Случалось, что они страдали: поздняя любовь, дурные дети, разорение, неблагодарные ученики... Но жизнь текла в общем размеренно, несчастья проходили. Взамен былых страстей зрителям предлагали мудрость пожилого человека, научившегося ладить с обществом и покорять судьбу.

К середине 50-х годов в игре Габена появились иронические ноты. Он не опровергал статей, в которых говорилось, что великий актер Франции «обуржуазился» и потерял мятежный темперамент. Он попросту подсмеивался над своими предприимчивыми героями, а иногда и над собой.

В юморе ощущался привкус горечи. Габен играл по-прежнему великолепно. Он поражал разнообразием характеров, богатством наблюдений. Но ни глубокой философии, ни сильных чувств в новых картинах не было. Габен скучал. Ругал сценарии и продюсеров, жаловался на отсутствие значительных ролей.

Изредка они все же попадались. В 1958 году актер сыграл финансового магната, главу могущественной династии Шудлеров в фильме «Сильные мира сего»— экранизации романа Мориса Дрюона. Роль была необычной для Габена: он в первый раз играл миллиардера. И в первый раз соединял трагедию с сатирой.

Актер, который иронически подтрунивал над «бременем богатства», отягощавшим плечи мелких буржуа, остепенившихся грабителей и модных адвокатов, стал в этом фильме беспощадным. Ноэль Шудлер — фигура мощная, трагичная и страшная. Габен здесь получил возможность мыслить крупно. Он показал, как практицизм, ставший второй натурой человека, отнимает у него духовную свободу. Как сильная и привлекательная личность нивелируется, превращаясь в некий символ власти. При всем его уме, размахе, силе воли Шудлер — раб своего общественного положения. Он не имеет права на естественные человеческие чувства. Он должен быть неумолимым и бесстрастным, иначе «дело» рухнет. Сыграв диктатора, которым управляет диктатура, Габен проник в суть деловой эпохи с ее почти мистической внеиндивидуальностью и рационализмом.

...Сейчас Жану Габену уже за шестьдесят. Он поговаривает об отставке. Но никто в нее не верит: трудно представить себе Габена в числе забытых звезд.

БУДАПЕШТ. КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ БЕЛЫ БАЛАША

Именем выдающегося венгерского ученого, известного теоретика киноискусства, с книгами которого хорошо знакомы и советские читатели, назвали молодые венгерские кинематографисты свою экспериментальную студию в Будапеште.

Своеобразный союз молодых — студия имени Белы Балаша организована по принципу: все, кто хочет быть вместе, делиться своими замыслами, проверять результаты их выполнения,— представители разных кинематографических профессий: сценаристы, режиссеры, операторы, ассистенты режиссеров, вторые операторы, звукооператоры, художники — все могут быть приняты в этот коллектив.

Руководство кинематографии Венгрии поддержало инициативу молодых, выделило средства студии на постановку фильмов.

Все члены коллектива работают в штатах больших студий, участвуют в съемках фильмов для проката. Здесь же...

Иштван Сабо и Пал Габор, инициаторы создания студии, побывавшие недавно в Москве по приглашению Союза кинематографистов СССР, рассказывают:

— Наши вторники (студийцы собираются каждый вторник) — это дружба и школа. Когда закончен институт — а в нашей студии нет ни одного человека, не обучавшегося в Высшей венгерской киношколе, — волей-неволей распадаются сложившиеся за годы учебы коллективы, но потребность в общении, в обмене опытом не исчезает, а усиливается. Не исчезает и тяга к знаниям. Члены нашей студии слушают лекции (по физике, психологии, эстетике, философии и другим дисциплинам), продолжают углубленно знакомиться с различными видами искусств... Но главным продолжает оставаться наша профессия — искусство кино. Когда студия была создана, она получила фонд на производство двух короткометражных фильмов в год, теперь студия будет получать средства на постановку двух полнометражных фильмов. Из числа уже созданных фильмов некоторые были приняты к прокату внутри страны (создатели их в этом случае получают небольшой гонорар). Несколько фильмов было показано на международных и внутренних фестивалях.

Основная тема наших фильмов — современность во всех ее аспектах. А главное — молодежь, ее надежды и стремления; вопросы любви и дружбы, моральные проблемы, отношение к труду, сочетание общественного и личного. Мы установили и поддерживаем живые контакты с другими творческими союзами, с клубами, с молодежными коллективами на заводах, в высших учебных заведениях, общественных, комсомольских и партийных организациях. Восемнадцать членов студии провели семинары по киноэстетике и выступили с лекциями (их было прочитано около двухсот в Будапеште и в двадцати других городах страны).

Иштван Сабо и Пал Габор показали советским кинематографистам наиболее интересные работы студии. Это:

«Цыгане» (режиссер Шандор Шара) — документальный фильм о положении цыган в Венгрии, о проблемах их жизни;

«Встреча» (режиссеры Юдит Элек и Иштван Зелди) — фильм о первой встрече двух людей по брачному объявлению в газете;

«Люди и картины» (режиссер Нандор Ковач) — сатирический документальный фильм о простых людях, которые в жизни ведут себя естественно и нормально, но, попав в руки фотографов-«пушкарей», застывают в мертвых, натянутых позах на глянцевых листках, их «произведений»;

«Золотой век»

«Вариации на одну тему» (режиссер Иштван Сабо) — оригинальный антифашистский плакат;

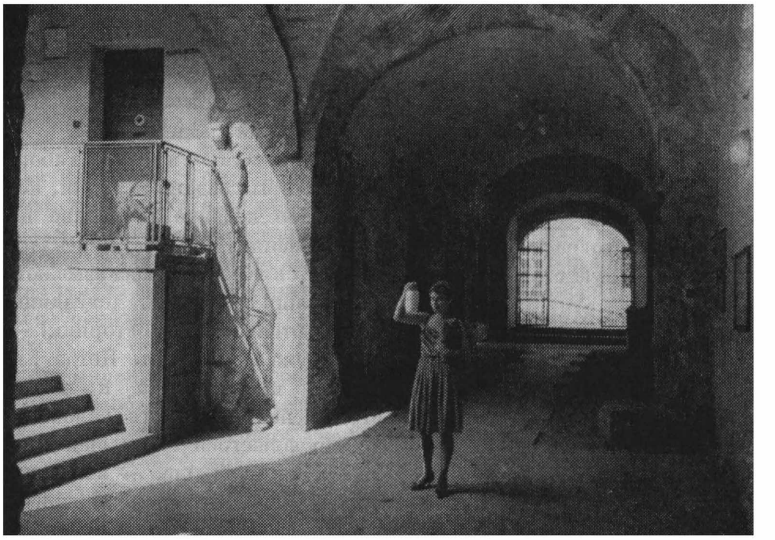
«Золотой век» (режиссер Пал Габор) — попытка рассказать на экране о человеческих чувствах, рассказать почти без слов;

«Ты» (режиссеры Иштван Сабо и Тамаш Вамош) — рассказ о молодых влюбленных: на экране только она — все время в движении, в действии, а за кадром — голос влюбленного в нее юноши.

Все эти фильмы были отмечены наградами на различных фестивалях.

— Чем дорожите вы больше всего в жизни вашей студии?

— Возможностью проявлять инициативу и полной самостоятельностью в организации творческой жизни коллектива. От замысла фильма, который обязательно обсуждается всеми вместе, до его воплощения — законченный фильм также принимается всем коллективом—всё в м е с т е и с а м и. Мы сами принимаем в члены нашего коллектива молодых кинематографистов и, если они не проявляют активности, сами же путем голосования исключаем их. Студия имеет свой художественный совет, который состоит из пяти человек — представителей основных кинематографических профессий. Этот же совет рекомендует к концу каждого года поставленные студийцами фильмы к прокату и показу на фестивалях работникам Главного управления кинематографии, которые и решают вопрос о выпуске некоторых из них на экраны



«Т ы»

страны. Те фильмы, которые не попадают в прокат, остаются экспериментальными практическими работами студийцев. По результатам постановки ряда самостоятельных короткометражных фильмов определяется способность молодого режиссера к работе режиссера-постановщика.

Иштван Сабо и Пал Габор рассказали также о впечатлениях от их пребывания в Советском Союзе, который они посетили впервые. Режиссеры отметили, что лучшие из просмотренных ими фильмов свидетельствуют о разнообразии поисков в советском киноискусстве, о его интенсивном движении вперед.

— У вас в стране очень разнообразно и полно протекает общественная творческая жизнь кинематографистов. У вас много спорят друг с другом по творческим вопросам — это здоровая, необходимая для развития искусства атмосфера. Творческая молодежь вашей страны очень зрелая, она много размышляет, в большинстве своем это откровенные и честные люди. Чувствуется, что старшие товарищи по искусству по-настоящему доверяют им. Самое сильное наше киновпечатление — фильм режиссера Марлена Хуциева «Мне двадцать лет»; в нем мы видим отражение и наших планов, наших поисков — правдиво рассказать о раздумывающей, ищущей свой путь в жизни молодежи.

Ф. Г.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Дорога к морю» (по мотивам повести И. Лаврова «Встреча с чудом»), 8 ч., цветной.

Сценарий И. Ольшанского; постановка И. Поплавской; оператор В. Шейнин; художник Б. Чеботарев; композитор Б. Чайковский; текст песни М. Львовского; звукооператор Б. Зуев; режиссер Ю. Данилович.

Роли исполняют: Ася — Л. Барабанова, Славка — Л. Крылова, Чемезов — О. Табаков, Толя — Б. Токарев, Космач — И. Пушкарев.

В эпизодах Г. Вицин, Л. Грибов, Г. Дудник, С. Крамаров, И. Мурзаева, Б. Новиков, Р. Плятт, З. Славина, В. Седов, Е. Савинова, С. Харитонова.

●

«Тридцать три», 8 ч.

Сценарий В. Ежова, В. Конецкого, Г. Данелия; постановка Г. Данелия; оператор В. Абрамов; художник А. Борисов; режиссер М. Чернова; композитор А. Петров; звукооператор В. Крачковский. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник А. Рудаченко. Стихи Ю. Левитанского.

В главной роли Е. Леонов.

В ролях: Н. Мордюкова, И. Чурикова, Л. Соколова, М. Гладунко, В. Авдюшко, Г. Ялович, Н. Парфенов, В. Кузнецов, С. Крамаров, А. Трусов, В. Невинный, Г. Светлани, В. Басов, Ф. Мкртычан, Коля Данелия, Валя Шариков.

В эпизодах: М. Виноградова, С. Мартинсон, Ю. Саранцев, В. Демидовский, А. Молокиенко, А. Соколов, Ю. Диош, Д. Нетребин, И. Турченков, Д. Жабицкий, В. Прохоров, И. Федорова, А. Иванова, А. Румянцева, Лия Хонга, К. Козленкова, З. Русина, Н. Шацкий, Е. Козаков, И. Скобцева, П. Щербаков, В. Лавров, С. Светличная, А. Юрьев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Принимаю бой», 9 ч.

Автор сценария А. Каплер; режиссер-постановщик С. Микаэлян; главный оператор Я. Склянский; художник Б. Бурмистров; режиссер И. Гиндин; композитор А. Петров; песни на стихи Ю. Друниной; звукооператор К. Лашков; оператор В. Пономарев. Комбинированные съемки: оператор Ю. Мурашев; художник Ю. Боровков. Стихи В. Гордейчева.

В ролях: Алеша — Ю. Беркун, Валетов — Л. Дьячков, Лиза — О. Лысенко, Зоя — С. Очкина, Митя — П. Кашлаков, Сергей Сергеевич — В. Меркурьев, Тамара — И. Губанова, Нюра — Н. Дмитриева, Маша — В. Егоренкова, Таня — Т. Крылова, Карасев — О. Белов, Шурик — Ю. Овсянко, Олег — А. Попов.

В эпизодах: З. Александрова, В. Васильев, Н. Мельников, А. Соколов, Г. Сысоев, Ф. Федоровский, В. Флоринский, В. Чобур.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Эскадра уходит на Запад», 9 ч.

Авторы сценария: А. Левада, М. Билинский; постановка М. Билинского, М. Виграновского; оператор В. Железняков; художник Ю. Богатыренко; режиссер Н. Калачев; музыка Н. Богословского; текст песни М. Матусовского; звукооператор А. Нетребенко. Комбинированные съемки: Г. Шуркин, Б. Мачерет, И. Михельс.

В ролях: Жанна Лябурб — Э. Леждей, Елена Соколовская — Н. Зиновьева, Ласточкин — А. Шестаков, Андрей — Р. Хомятов, Маршук — С. Чекан, Мишель — В. Шалевич, д'Ансельм — А. Файт, Сашко — Г. Совчис, Котовский — Б. Петелин, хорунжий — В. Наумцев, Ферамбе — Д. Милютенко, Хомяков — В. Дальский, Вера Холодная — Э. Бруновская, Гришин-Алмазов — В. Сошальский, Щуплый — С. Крупник, Мишка-Япончик — М. Водяной.

В эпизодах: В. Алоин, В. Векшин, В. Дрозд, В. Исай, В. Квитка, Б. Павлов-Сильванский, В. Применко, Ю. Прокопович, В. Стороженко, Н. Скорикова, О. Фандера, С. Ярмолинец.

Текст читает В. Балашов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Там, где цветут эдельвейсы», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Мартьянов, Е. Арон; режиссеры-постановщики: Е. Арон, Ш. Бейсембаев; операторы: А. Кастеев, Б. Якупов; художник-постановщик П. Зальцман; художники: Л. Моргунов, В. Тихоненко; композитор А. Бычков; текст песен Л. Кривощекова; звукооператор Г. Мирошниченко. Комбинированные съемки: оператор Б. Сигов; художник Н. Михеев.

В ролях: Петр Соловьев — В. Косенков, Вера Соловьева — Л. Шарапова, тетя Дуня — Л. Калюжная, Сундетбаев — К. Хусаинов, Пушкарев — В. Носик, Жунусов — К. Бадыров, Бершимбек — Е. Умурзаков, Макарова — Г. Чигинская, Громобой — И. Косых, Бубнов — А. Тарасов, Клевакин — С. Южин, Таня — Света Беспрозванных.

В эпизодах: К. Бетц, С. Николенко, С. Печорин, С. Сальников, В. Фомин, В. Глазков.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Тобаго» меняет курс», 9 ч.

Авторы сценария: М. Блейман, Г. Цируль

лис, А. Имерманис; режиссер - постановщик А. Лейманис; главный оператор М. Рудзитис; художник В. Шилдкнехт; композитор Г. Раманс; звукооператор И. Яковлев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Дрезинь — Г. Цилинкис (дублирует А. Шестаков), Валия — И. Скрубе (И. Губанова), Квиссис — К. Себрис (А. Подгур), Алиса — Э. Киви (Ж. Сухопольская), Вилсоне — Я. Грантиньш (С. Карнович-Валуа), Свадруп — В. Зандберг (Л. Жуков), Цепуритис — Л. Шмитс (А. Афанасьев), Галениекс — У. Пуцитис (П. Кашлаков), Артур — Л. Криванс (В. Костин), боцман — Е. Бесерис (А. Столбов), Ландманис — А. Лембергс (А. Степанов), Аугуст — М. Кублинскис (Н. Федорцов).

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Сказка о царевиче и трех лекарях», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ф. Хитрук; постановка О. Ткаченко; художник-постановщик А. Жуковский; композитор А. Муха; звукооператор И. Погон; операторы: Г. Островский, А. Гаврилов; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, В. Дахно, В. Демкин, М. Драйцун, Е. Сивоконь, Д. Черкасский.

Текст читает Г. Лайко.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Горячий камень» (по мотивам одноименной сказки А. Гайдара), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Алексин; режиссер и художник-постановщик П. Саркисян; оператор Н. Климова; композитор А. Николаев; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Шевков, А. Петров, В. Крумин, Ю. Бутырин, О. Сафонов, К. Чикин, С. Жутовская, Л. Попов, Э. Меладзе, С. Митрофанова, М. Першин, Т. Казанцева, Г. Черникова.

Роли озвучивали: Л. Свердлин, М. Виноградова, К. Румянова.

●

«Чьи в лесу шишки?», 1 ч., цветной.

Сценарий А. Кумма, С. Рунге; режиссеры: М. Каменецкий, И. Уфимцев; художник-постановщик В. Дегтярев; художник В. Василенко; оператор М. Каменецкий; композитор В. Юровский; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Пузанов, П. Петров; персонажи и декорации выполнили: В. Караваев, О. Масаинов, В. Петров, В. Шафранюк, Г. Геттингер, В. Калашникова, М. Честнокова, Ф. Олейников под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: М. Виноградова, А. Папанов, Р. Макагонова, К. Румянова, В. Туманова, Ю. Юльская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«20 часов» (по роману Ференца Шанта), 11 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Миклош Кёллё; режиссер Золтан Фабри; оператор Дьёрдь Иллеш; художник Йожеф Ромвари.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: председатель — Антал Пагер (дублирует А. Консовский), Антал Балог — Янош Гёрбэ (А. Алексеев), репортер — Эмил Кереш (А. Фриденталь).

●

«Цвета борьбы» (по мотивам книги Мечислава Мочара), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион», Польша.

Автор сценария Войцех Жукровский; режиссер Ежи Пассендорфер; оператор Казимеж Конрад; художник Ежи Грошанг; композитор Адам Валачиньский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Калач, поручик Армии Людовой — Тадеуш Шмидт (дублирует В. Дружников), Ворон, подпоручик Армии Людовой — Кжиштоф Хамец (В. Рождественский), Береза, член ЦК ППР — Рышард Петруский (А. Консовский), Франт — Войцех Семьон (Е. Шутов), Кнут — Мариан Лач (Н. Граббе), Валюсь — Мячислав Чехович (А. Игнатьев), Саша Петров — Юзеф Новак (Ю. Боголюбов), Малютка — Ежи Качмарек (Р. Панков), доктор — Войцех Раевский (В. Щелоков).

●

«Первый день свободы» (по одноименной пьесе Леона Кручковского), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Студио», Польша.

Автор сценария Богдан Чешко; режиссер Александр Форд; оператор Тадеуш Вежан; художник Тадеуш Выбулт; композитор Казимеж Сероцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Ян — Тадеуш Ломницкий (дублирует В. Рождественский), Инга — Беата Тышкевич (Д. Столярская), доктор Роде — Тадеуш Фиевский (А. Кторов), Михаль — Рышард Барыч (В. Дружников), Героним — Кжиштоф Хамец (А. Карапетян), Кароль — Роман Клосовский (И. Безяев), Павел — Мечислав Стоор (В. Файнлейб), Люцци — Эльжбета Чижевска (Е. Тэн), Отто — Мечислав Каленик (М. Глузский), полковник Давыдов — Всеволод Санаев, адъютант советского полковника — М. Пуговкин.

●

«Необыкновенный класс» (по повести Даниеллы Душковой). 9 ч.

Производство киностудии «Готвальдов», Чехословакия.

Авторы сценария: Милан Шимек, Йозеф Пинкава; режиссер Йозеф Пинкава; оператор Иржи Колин; художник Ярослав Кршка; композитор Эвжен Илин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Драгуша Хвойкова — Хельга Чочкова (дублирует Р. Макагонова), Павлина Янечкова — Наталия Маславова (О. Великанова), Катка — Эвелина Стеймарова (Т. Баташева), Крживка — Карел Урбанек (В. Рождественский), Броучек — Владимир Главатый (К. Тыртов), Коткова — Зора Розсыпалова (В. Беляева), Ева Добиашова — Анна Кашова (И. Выходцева), Яна Коваржова — Анна Гибнерова (М. Гребешкова), Штепанка Гавликова — Бела Гайкова (Ю. Бугаева), Мириам — Галина Пихова (О. Громова), Маруш — Даниелла Покорна (О. Великанова), Марцела — Либуша Рафайова (М. Виноградова).

Сценарий

Анатолий ГРЕБНЕВ, Марлен ХУЦИЕВ

Июльский дождь

ИСКУССТВО КИНО 1966

Город жил обычной будничной жизнью. Толпа людей текла по тротуарам, толкалась в дверях магазинов, учреждений, обступала киоски, ныряла в подземные переходы, где также было тесно, но где можно было на минуту укрыться от солнца, торопилась, спешила дальше. Она уже не помещалась на тротуарах, и там, где не препятствовали металлические ограждения, толпа выхлестывала на мостовую, теснила транспорт, который в свою очередь теснил ее, двигаясь стремительной лавиной по горячему, размягченному асфальту.

Был жаркий день середины июля, и первые капли упали в толпу неожиданно, побежали с ней рядом, и спешащие пешеходы, подчиняясь ритму своего движения, в первый момент не заметили, что начался дождь.

Но уже в следующую секунду потемневшее вдруг небо разодрала белая вспышка, обрушился гром, шумно упала стена ливня, и все кинулись врассыпную. Люди бежали кто куда, дождь разгонял их по подворотням, прижимал к стенам домов, собирал под навесами киосков, в подъездах и дверях магазинов. Дождь резвился на опустевших улицах, бил в асфальт, в мокрые крыши автомобилей, единоборствовал с автобусами и троллейбусами, медленно, словно корабли, выплывавшими из водяной пелены.

Это был большой дождь, он лил по всей Москве, всюду: и в Сокольниках, и на шоссе Энтузиастов, и на улице Горького — промывал пыльную листву, хлестал по крышам старых домов и бетонным каркасам, по огромному зданию строящейся гостиницы в Зарядье, обтекал теплыми струями купола Василия Блаженного и каменный простор площади, по которой сейчас шла смена караула, как всегда, как в любую погоду.

В это время под навесом подъезда вместе с другими людьми, пережидавшими дождь, стоял парень в очках и, задрав голову, смотрел на небо, на медленно плывущие тучи.

Люди, стоявшие рядом с ним, тоже смотрели — кто на небо, кто на потоки воды, смотрели спокойно и неподвижно, словно им некуда было спешить, а может быть, они радовались дождю, которого в городе давно не было.

И только один человек — худощавая светловолосая девушка — явно нервничала, нетерпеливо посматривая то вверх, то на пузырящиеся лужи, то снова на небо, и наконец сказала вслух, ни к кому не обращаясь:

— Черт, как некстати.

— Да,— произнес парень в очках, не глядя на нее, все еще занятый своими наблюдениями над небом.— Мы отрезаны. Связь с внешним миром прервана.

Люди, стоявшие под навесом, не слушали их, продолжая неподвижно и машинально следить за дождем.

— Ну, теперь это надолго,— снова сказала девушка самой себе.

— Нет, почему,— возразил парень и посмотрел на нее.— Видите, как хлещет. Значит, скоро пройдет.

Девушка не ответила — может быть, потому, что занялась своей растрепанной прической и держала заколки в зубах. Дождь не прекращался, где-то запоздало прокатился гром. Девушка смотрела прямо перед собой, на бегущую воду, лицо ее все время менялось, словно она с кем-то говорила или спорила. Она вдруг улыбнулась, вскинула голову и сделала решительное движение вперед.

— Куда же вы?— парень едва успел остановить ее.

— А, ничего,— отмахнулась девушка,— плевать...

— Погодите, не прыгайте!— и парень стащил с себя куртку.— Возьмите, она, по идее, не промокает.

— Спасибо,— сказал девушка, не раздумывая. И, уже взяв куртку, спохватилась:— А как же я ее вам верну?

— Ну,— улыбнулся парень,— это, наверно, несложно.

— Знаете что, запишите телефон!— торопливо сказала девушка.— У вас есть на чем? Дмитрий восемь — четырнадцать — девяносто... У нас всегда кто-нибудь дома. Большое вам спасибо...

— Не за что,— сказал парень, записывая номер на спичечном коробке.— Четырнадцать — девяносто...

А девушка уже ринулась в дождь; отбежав, остановилась, еще раз крикнула издали «спасибо» и побежала дальше.

Она бежала, держа куртку над головой, прыгая через лужи и потоки воды, с тротуара на мостовую и снова на тротуар, одна на пустой улице, на виду у всех...

В комнате было темно от дождя. Она стянула с себя мокрое платье. Достала из шкафа белую мужскую рубашку. И медленно надела, а вернее, облачилась в нее. Медленно, с удовольствием закатала рукава и отвернула тугой воротник.

И вдруг коротким взглядом окинула комнату, как это бывает с людьми, которые встретили знакомых и спохватились, что забыли с ними поздороваться.

На стуле рядом с диваном стояла пишущая машинка, из нее торчала наполовину отстуканная страница, рядом лежали исписанные листы и на них пепельница с недокуренной сигаретой. Ворох исписанных страниц и несколько книг с бумажными закладками валялись на диване.

Девушка взяла сигарету — длинный столбик пепла отломился и упал на бумагу; чиркнув спичкой, мягко коснулась губами кончика сигареты; прикрыв глаза и улыбаясь, затянулась раз и другой и положила ее обратно.

Потом она прибрала в комнате, освободила диван от книг и бумаг, сложила их и прилегла, укрывшись снятым с вешалки плащом.

Она лежала и смотрела на приотворенную дверь балкона, по которой стекали струи дождя, и не заметила, что глаза ее сами собой закрываются — пригревшись, она начала дремать.

Неожиданно вздрогнув, она очнулась, огляделась. Дождь еще шумел. Она потянулась к машинке и последним сонным усилием отстучала одним пальцем: «Это все-таки свинство. Мог бы и дождаться».

Когда машинка замолчала, в тишине ей ответили редкие удары капель. Отраженный в мокром стекле балконной двери, плыл город. Умытые водой крыши одна за другой освещались солнцем. Дождь кончился.

Девушка проснулась. Рядом на стуле тихо стучали часы. Она посмотрела на них и снова прикрыла глаза. Было еще очень рано.

В стену постучали. Она ответила таким же стуком — кулаком, три раза. На секунду укрылась с головой, полежала так напоследок, а потом сразу, одним рывком поднялась и натянула халат. Лицо ее было сердитым, она не любила вставать по утрам.

Потом они с матерью пили чай. Они делали это быстро, короткими глотками отхлебывали из чашек, одновременно поглядывая в зеркало, довершая свой утренний туалет, дочитывая газету и что-то еще выискивая в соседней комнате — две женщины, пожилая и молодая, удивительно похожие друг на друга и лицом, и повадкой, и голосом. «Какие у тебя на сегодня планы, Лена?» — «Планы? Не знаю, а что? Нужно, чтоб были планы?» — «Отец просил, чтоб мы зашли к Беловым, ты письмо читала?» — «А? Да, да, обязательно. Ой, уже без четверти! Ты идешь?» — «Беги, мне тут надо еще повозиться». — «Ну ладно, я побежала...»

...Теперь мы знаем, что ее зовут Лена. Двигаясь вместе с другими прохожими, мы следим за ней в утреннем многолюдном потоке, вглядываемся в ее лицо. Она кажется сейчас гораздо старше, чем вчера, при первом знакомстве. Вероятно, ей лет двадцать шесть—двадцать семь. Может, ее делают взрослее губы, вернее, твердая складка их. Или, скорее всего, глаза, их выражение — сосредоточенное, даже жесткое. А может быть, как раз в эту минуту она вся в своих мыслях, о которых мы еще ничего не знаем.

Как и многие из тех, кто идет рядом с ней по утренней улице, она живет в одном конце города, а работает в другом. Ей еще предстоит потрястись в утренней сутолоке троллейбуса, потом ехать в метро, где пассажиры, повинуясь давней привычке, не замечая ни станций, ни скорости, ни лиц соседей, развернули газеты и углубились в утренние новости.

Потом эскалаторы вынесут толпу на поверхность, и, продолжая двигаться в густом человеческом потоке, она свернет в переулок и окажется у длинного, во весь квартал, серого здания с широкими окнами и электрическими часами над входом.

Часы показывали половину девятого, и где-то на втором этаже, миновав лестницы, лифты и коридоры, она появилась в новом, еще не знакомом нам облике. В синем халате она шла по длинному коридору и быстро вошла в комнату, где ее ждала телефонная трубка, лежавшая на столе поверх бумаг. За столом напротив, подперев кулаками подбородок, сидела полная девушка, перед ней во всю ширину стола был расстелен лист бумаги с какими-то графиками.

— Да! — сказала в трубку Лена.— Почему? А потому что это очень нужный материал. Нет, не потом, а сейчас. Что выясняла? У кого?.. Мне не нужно ничего выяснять, делайте это сами, если вам хочется. Ну хорошо, я сейчас спущусь в цех.

Она посмотрела на полную девушку, на ее кофту — синюю с белым.

— Вот эта?.. Очень здорово! Ты уже купила?

— Да, почти,— ответила девушка, оживившись.— Она сказала, что может подождать.

Лена подошла к двери, выглянула и быстро заперла дверь, спустив собачку замка.

— Юлька, давай, в темпе!— и девушка поняла, что должна немедленно снять свою красивую кофту.

Обе одновременно разделись, поменялись кофтами, посмотрели друг на друга.

— Ты мне дашь ее на денек?— спросила Лена.

— Сегодня?

— Нет. Я тебе скажу. Ладно?— и, снимая с себя Юлькину кофту, Лена неожиданно увидела трубку, лежащую на столе. Это был второй телефон и вторая трубка, которую она не заметила сразу.— Ой, господи!— спохватилась она и почти крикнула в трубку:— Да, слушаю!.. Кто? Нет, я вас помню. «Работоспособность и утомляемость», восемнадцать листов, помню, как же... Нет, ко вторнику вряд ли. Постараемся к концу недели... Нет, звонить не обязательно, —тоскливо продолжала Лена.— Я понимаю, но можно не звонить... Вот, одну минуточку, тут как раз товарищ, который в курсе дела, она вам все объяснит...

И, вручив трубку Юле, схватила со стола папку, в дверях задержалась, высунула язык, сказала:

— И утомляемость...

В длинном светлом зале по обе стороны вдоль стен стояли наборные машины — линотипы, раздавался стрекот, возникали и терялись голоса. Мужчины и женщины, сидевшие за пультами, разбрасывали пальцы по крупным квадратным клавишам, время от времени останавливаясь, чтобы пустить строку в отливку и начать новую. Отлитые строки падали одна к другой.

— Елена Федоровна!— позвал парнишка-линотипист. Здесь ее звали Еленой Федоровной.

Она подошла к пульту линотипа, наклонилась, заглядывая.

— Так вот не лезет, висячая строка получается,— сказал парнишка.

— А ты, знаешь, возьми штабс-капитана и растяни вот так. Сообразил?— И она указала пальцем на строку в оригинале. Это был сложенный вдвое, прижатый линейкой листок с машинописным текстом и чернильными пометками:

«Мы простились довольно сухо. Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном! И отчего? Оттого, что Печорин в рассеянности, или от другой причины, протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею!»

На рассвете она вышла из подъезда высокого нового дома. Дом стоял светлый и тихий, чуть тронутый солнцем на самом верху у крыши.

Она поежилась от утреннего холодка, задрала голову, позвала громким шепотом, и голос ее прозвучал в тишине отчетливо:

— Во-ло-дя!

Откуда-то сверху в ответ послышалось тихое жужжание, выглянул молодой человек. Он брился.

— Ну где ты там?

— Иду!— сказал он тихо.

Лена, засунув руки в карманы плаща и продолжая ежиться, сделала несколько шагов. Из подъезда вышла сонная лифтерша, взглянула на нее.

— Здравствуйте,— кивнула ей Лена.

Лифтерша кивнула в ответ — привычно, как знакомой, затем зевнула и снова удалилась в подъезд.

На лестнице послышались шаги, вышел Володя. В руке у него жужжал «Спутник». На ходу он продолжал бриться.

Они медленно пошли по утренней, еще пустой улице. Лена взяла у него из рук бритву и провела ею по его щеке. Он улыбнулся и взял ее руку в свою.

— Тебе хочется спать?— спросил он.

— Нет,— сказала она,— мне хочется арбуза.

Он оглянулся и увидел груду арбузов, запертых в металлической клетке посреди тротуара. Обошел клетку и потрогал прутья.

— Он рвал решетки и выпускал их на свободу,— сказала Лена.

— Между прочим, каждый гражданин должен съесть шестьдесят килограммов арбузов.

— Сразу?

— Нет, за сезон. Это очень полезно.

— Вымывает вредные соли из организма. Журнал «Здоровье».

Он рассмеялся:

— Точно.

Они шли проходными дворами, даже не дворами, а проходами среди домов, старых, и строящихся, и уже построенных, пересекали пустыри, шли по кладке фундамента будущего дома.

— Ты зайдешь домой?— спросил Володя.

— Нет,— сказала она.

— А мать?

— Позвоню с работы.

Теперь лицо ее было задумчивым, оживление исчезло.

— Хочется есть,— сказал он.

— Ага... Нет, не хочется.

Она сделала еще несколько шагов по кладке и вдруг присела, свесив ноги.

— Помнишь, мы тут шли?

— Да, только это был другой дом.

— Ну конечно. Похоже на каменный чертеж, правда? Слушай, когда это было— февраль, март... Сколько ж мы с тобой знакомы? Целую вечность...— И встала.— Пойдем?

— Тебя это радует или огорчает?

— Все, что радует — радует, все, что огорчает — огорчает,— сказала она, не оборачиваясь.

— Ты что-то очень сложно выразилась.

— А?— она обернулась и смотрела на него, пока он подходил.— Радует, радует,— сказала она и поцеловала его в щеку.

Когда они, миновав стройку, вышли на большую улицу, кругом уже торопились пешеходы, двигалась очередь у газетного киоска, густой лавиной шел транспорт — начиналось деловое утро.

На перекрестке напротив типографии они попрощались.

— Салют!— сказала Лена и побежала через улицу.

Дома после работы они обедали с матерью. Они совершали это молча, словно все еще продолжая в мыслях прожитый день, и в этом тоже повторяли друг друга. Где-то по соседству работал телевизор — передавали спектакль; здесь были слышны реплики, иногда музыка, аплодисменты.

— И ты считаешь, что совершила поступок?— сказала наконец Лена по поводу короткой стрижки матери. Это было новостью.

— Ты не одобряешь?— спросила мать подозрительно.

— Нет, почему, я — за поступки. Особенно когда они непоправимы.

— Ну и пусть,— сказала мать с независимым видом.— Хоть что-то новое... Зато отцу понравится.

— Ты ему уже сообщила?

— Конечно.

— Как здорово... Люди еще пишут письма.

— Боюсь, что у нас будет целый том переписки,— сказала мать.— Он задерживается до октября.

— Да что ты!

— Да. Там еще куча работы...

За стеной, по телевизору, прозвучали аплодисменты. Зазвонил телефон. Кто-то снял трубку.

— Ты чем-то расстроена?— спросила мать, задержавшись в дверях с тарелками.

— Нет,— сказала Лена и удивилась:— Господи, чем я расстроена?

Мать все еще стояла, держа тарелки. Дверь приоткрылась, в комнату заглянул парнишка лет пятнадцати:

— Лена, тебя!

Телефон висел на стене в коридоре коммунальной квартиры. Парнишка-сосед вернулся к себе в комнату, за ним проследовала пожилая женщина в халате, с арбузом в руках. Она задержалась в дверях, дождавшись, пока Лена снимет трубку.

— Юлька, я уже бегу,— сказала в трубку Лена.— Нет, не успеваю, меня ждут. В воскресенье? Я еще не знаю. Может быть. Ну ладно, подумаем, салют...

Ведя этот разговор, она прижала трубку к уху плечом, дотянулась до вешалки, сняла плащ и успела сунуть руку в рукав. Она торопилась.

— Юлька, я бегу!— сказала она еще раз и повесила трубку.

Она на минуту остановилась у зеркала в прихожей, и в это время снова зазвонил телефон. Тот же парнишка вышел из комнаты, меланхолично снял трубку и, подув в нее, произнес:

— Алло!..

В дверях комнаты Лена обняла мать.

— Мама, ты, пожалуйста, ложись, не жди. Ключ я взяла.

— А какая она из себя?— Парнишка в передней с увлечением продолжал разговор.— Блондинка, брюнетка, рыжая?.. Какая?— и покосился на Лену.

— Да!— нетерпеливо сказала Лена, схватив трубку.— Вам кого?

— Здравствуйте,— сказал голос в трубке.— Это говорит Женя.

— Кто-кто?

— Женя... Ну, помните...— произнес голос, помедлив.

— Здравствуйте!— сказала Лена.— Вы откуда звоните?

— Я из автомата, а что?

— Ах, это вы!— обрадовалась Лена.— Вот хорошо, что вы позвонили,— и свободной рукой начала шарить среди вещей на вешалке, пока не вспомнила, что куртка у нее не здесь.— Я боялась, что вы потеряете этот спичечный коробок... Знаете, так получилось, я сегодня никак не смогу... Вы запишите адрес...

— Да нет, ничего, я как раз тоже сегодня занят,— сказал голос в трубке.— Я вам позвоню. Только я не знаю, как вас зовут.

— Меня зовут Лена.

— Ясно. Понятно. Лена. Хорошо, до свидания.

Из трубки вылетели прерывистые гудки.

Лена взглянула на часы и, спохватившись, выбежала на лестницу.

— Если учесть все эти обстоятельства и взглянуть на эти привычные явления трезво, грубо, объективно, то мы окажемся перед фактами, которые опровергают наши прежние узаконенные прогнозы,— громко и не спеша, как бы размышляя вслух, говорил Володя.

Он растянулся на тахте, заложив руки за голову и глядя в потолок. Рядом навалены были книги с многочисленными закладками, а на животе лежал листок, в который он время от времени заглядывал.

— ...прежние узаконенные прогнозы. Точка. Дело в том, что уже в ближайшие восемь-десять лет...

Рядом стучала на машинке Лена. Она ударяла по клавишам поочередно двумя пальцами, иногда останавливаясь и ища нужную букву. Это была та же комната и та же машинка.

— ...ближайшие восемь-десять лет потребление пресной воды возрастет примерно вдвое, что поставит народное хозяйство и человечество в целом... человечество в целом... перед проблемой опреснения источников воды. Новая строка. Но поскольку при всем этом мы на сегодняшний день располагаем всего лишь...— он на секунду задумался, сдвинул брови,— всего лишь пятью рублями с копейками, то возникает естественный вопрос, как умножить эту сумму примерно втрое путем справедливого изъятия у близких друзей и дальних знакомых...

Стук машинки прекратился.

— Да ну тебя! А я, как дура, печатаю,— Лена протянула руку за листком, с которого он диктовал.— Дай сюда!

Теперь она печатала без диктовки, выискивая глазами рукописные строчки и буквы на машинке, с силой стуча по клавишам.

А он лежал, запрокинув голову, и продолжал вслух:

— Сегодня вечером мы и займемся решением этой проблемы... Да...— Он перевел дух.— По вечерам он сидел у погаснувшего камина... на котором стояли саксонские часы и уродцы из фарфора... читал французский роман, открыв его с середины... о мучениях бедной Жульетты, полюбившей знатного сеньора...

Он встал и подошел к ней, наклонился к машинке.

Она печатала прописными буквами:

«Хватит валять дурака. А то мне уже надоело».

— Вот как?— произнес он с удивлением. Затем присел к ней на краешек стула, обнял ее одной рукой, а другой отстучал:

«Мне тоже».

Она хмыкнула и напечатала одним пальцем:

«Какие будут предложения?»

Он тут же ответил:

«Какой-нибудь культурный отдых».

И, поглядев на нее, продолжил строчку:

«Кинотеатр «Вымпел».

Она качнула головой.

«Кафе «Парус». Пельменная «Уксус»,— продолжал он. И, прочитав всю строчку, добавил: «Ненужное зачеркнуть».

Она взглянула на него хитро, отвела его руку от машинки, напечатала:

«А работа?» — и поставила три вопросительных знака.

«Не волк. В лес не убе...» — продолжал он, уже взяв на колени телефон и набрав номер.

— Лева? Ну что?— спросил он в трубку.— Как дела за отчетный период?.. А я сегодня молодец: пять страниц... Ты тоже? Ну, ты вдвойне молодец. А как ты смотришь по этому случаю на активный отдых?.. Ну придумай что-нибудь, можешь сослаться на меня... Ну есть, перезвонимся...

— Ты лентяй,— сказала Лена.

— Кто? Я — лентяй? Я работаю, как водолаз... восемнадцать минут в сутки!

— Не надорвись!

— Но иногда,— Володя с важностью поднял палец,—

Из Петербурга по первому снегу,
Стоя в пролетке и держась за плечо возницы,
К нему в деревню приезжал фельдъегерь
И привозил письмо от матушки-императрицы...

Володя заправил рубашку в брюки, накинул галстук, сунул ноги в туфли. Взглянул и нашел, что они требуют чистки. Для этой цели служила какая-то тряпка, которую он затем ногой закинул под шкаф. Он одевался ловкими привычными движениями, продолжая декламировать:

— Государь мой... Александр Васильич,
Сколь прискорбно мне ваш мирный покой тревожить...
Вы, как древний Цинциннат, в деревню свою удалились,
Чтобы мудрым трудом и науками свои владения множить...

Теперь оставался пиджак. Он достал его из шкафа, встряхнул, обшарил карманы, нашел смятую рублевку, удивился:

— Он долго смотрел на надушенную бумагу...
Казалось, слова на тонкую нитку нижет...
Затем подходил к шкафу, вынимал ордена и шпагу
И... становился Суворовым учебников и книжек!

Он переложил рублевку в карман брюк, ловким движением вздернул на себя пиджак и вытащил из-под рукавов манжеты.

— Вот так. Так они и жили,— сказал он, довершив свой туалет.— Денег у них не было, но зато был у них один ма-аленький слон... Прошу вас!— И галантно подал руку Лене.

Город вспыхнул электричеством, и сразу наступил вечер — с гуляющими толпами, свиданиями, водоворотом у кинотеатров, бликами огней на асфальте. На одной из московских улиц, в проходе между вереницей стоящих машин и толпою зрителей, появились женщины в ослепительных нарядах и не менее импозантные мужчины. Они выходили из светящихся дверей ресторана, шли по тротуару, затем

ныряли в машины, которые плавно подкатывали одна за другой, и уезжали на большой скорости. Индианка в национальном одеянии, с красным кружком на лбу, и пожилой господин во френче и шапочке скрылись за дверцей черного «кадиллака». Джентльмен в черном костюме вел под руку египтянку; за ними шествовал мужчина в странном облачении, похожем на клетчатое одеяло, потом двое негров в безупречных серых костюмах, потом французский генерал в парадной форме, похожий на персонаж из оперетты «Мадемуазель Нитуш». И над всем этим театральным шествием звучал твердый распорядительный голос по радио:

— Машина посольства Великобритании — к подъезду!.. Машина посланника Цейлона!.. Машина товарища Наумова!.. Машина торгового советника Нидерландов!..

Володя и Лена стояли у бровки тротуара, в толпе зрителей, и веселыми взглядами провожали шествие гостей. В красивой Юлькиной кофте, той самой, синей с белым, Лена выглядела сегодня праздничной — может быть, еще оттого, что рядом, крепко держа ее за руку, стоял Володя — высокий, подтянутый, в распахнутом пиджаке и белой сорочке. Машины иностранных марок, сверкая, подкатывали одна за другой; шоферы осторожно прикрывали двери за господами; иноземный гость, подобрав клетчатое одеяло, усаживался в кабину «ситроэна»; отъехала машина с французским генералом; голос по радио возвещал:

— Машина ее королевского высочества принцессы королевства Камбоджи!..

— Куда прикажете ваше королевское высочество?— спросил Володя.

— Куда вы прикажете,— сказала Лена.— Я подчиняюсь.

— Поедем в один дом...

— Поедем в один дом!

— Который прекрасен тем, что там всегда разный народ и всегда чей-нибудь день рождения... Сейчас мы позвоним. А впрочем, звонить не обязательно. Так. Только в дом, я думаю, нельзя являться с пустыми руками. Это сказал еще...

— Кто-то из классиков.

— Совершенно верно!— и Володя повел Лену сквозь поток гостей и машин к дверям ресторана.— Жди меня здесь. Можешь пока взять такси.

Лена увидела еще издали машину с зеленым огоньком и взмахнула рукой, но шофер, не сбавляя скорости, проехал мимо.

Она увидела другую машину и, шагнув ей навстречу, подняла руку, но результат был тот же: такси проехало, не останавливаясь.

В это время Володя уже шел к ней через улицу с бутылками в руках.

— Ну что?— спросил он.— Поехали?

И вышел на середину мостовой.

Машина с зеленым огоньком шла прямо на него. Он стоял на месте, не собираясь уступать ей дорогу. Шофер резко затормозил и высунулся из окошка.

— В парк,— отрезал шофер.

— Устраивает,— сказал Володя, открывая дверцу и пропуская вперед Лену.— Только сперва мы заедем по одному адресу. Спокойно, старик, все люди братья!

Они вошли в наполненную шумом квартиру. Вслед за женщиной, открывшей им дверь, из комнаты в коридор высыпало несколько человек. Володя, отступив, эффектным движением отвернул полу пиджака и под общий гул и смех вручил хозяй-

ке подарок — железную табличку с названием улицы. «Большая Молчановка» — значилось белыми буквами по синей эмали.

— Володя, наконец-то!— звенел чей-то голос.

— Володя!— вторил другой.

— Покажите, что он там принес! «Большая Молчановка»! Где вы это достали? Это надо повесить!

— Сюда, сюда, Володя!..

Это была обычная квартира в новом доме, с обстановкой, купленной лет пять назад, когда у нас уже стали делать современную мебель. Здесь были и раздвижной стол на косо стоящих ножках, и маленький журнальный столик, на котором, как и полагается, лежали в беспорядке журналы. И стулья с обивкой из пластика, и телевизор в углу, и эстампы на стенах. В наши дни обстановка жилища почти не характеризует хозяев, поэтому скажем сразу, что в этой квартире жили люди, которым нельзя ставить в укор этот общепринятый стандарт. В комнатах были гости, уже разбредшиеся после застолья и, как всегда в таких случаях, нашедшие занятие или разговор по душе или просто скучавшие, что тоже не редкость...

Облики этих людей, их лица, одежда также не представляли собой ничего такого, о чем можно было бы судить с точки зрения нравов: мода есть мода. Парень в мохнатом джемпере, надетом на голое тело, скромно сидел в углу, перелистывая старые журналы. Затем он поднял голову и спросил у Лены:

— Как вы относитесь к человеческим слабостям? Склонны ли вы их прощать?

— Слабости?— удивилась Лена.— Смотря какие.

— Надо отвечать «да» или «нет». Мы выясняем ваш характер.

— Тогда «нет»!— сказала Лена.— Здравствуйте, Алик! Рада вас видеть!

— Здравствуйте, Леночка.— Коренастый мужчина лет сорока с загорелым лицом и седой головой подошел к Лене.— Взаимно,— сказал он, пожимая ей руку, и обернулся к парню в джемпере.— Вы уже знакомы?

— Очень рад,— сказал парень в джемпере.— Меня сегодня зовут Владислав, можно просто Владик.

— Это только сегодня?— спросила Лена.

— А вы всегда Лена? У негров в Африке есть такой обычай: когда у человека неприятности, он берет себе другое имя, чтобы обмануть злых духов... Знакомо ли вам чувство зависти?

Кто-то запустил магнитофон, комната наполнилась музыкой.

— Как дела за отчетный период?— спросил Володю седой Алик.

— В трудах,— отвечал Володя.

— Для денег? Для души?

— С деньгами, честно говоря, слабо. Некогда,— признался Володя.— Кстати, старик, ты меня не выручишь?

— Ради бога, — сказал Алик.

— Ковыряюсь тут с одним докладом...

— Разрешите?..— К Лене подошел лысоватый мужчина, одетый, пожалуй, с излишней изысканностью и очень корректный. Они начали танцевать.

— Кроме шуток, старик,— продолжал Володя.— Серьезный доклад, потрясение основ.

— Да, за это денег не платят,— заметил Алик.

— Тверды ли вы в своих решениях?— окликнул Лену Владик, протянув к ней руку с карандашом.

Лена обернулась, танцуя, и сказала громко:

— Да! Конечно!

Твист неожиданно, без паузы сменился медленным танго. Лена и ее корректный партнер положили друг другу руки на плечи и пошли медленно, короткими шажками.

— Мне кажется, что старые танцы снова войдут в моду,— заметил корректный мужчина.

— Как канделябры,— весело сказала Лена.

— Кстати, Володя!— обернулся Владик.— Это по вашей части. Когда у нас наибольшее количество браков? Летом?

— Осенью и зимой,— отозвалась Лена, танцуя.

— Да, правильно,— сказал Владик молодой женщине — хозяйке дома.— Летом затишье. А сколько вы запланировали на эту осень? Миллиона полтора? Не смейтесь,— оглянулся он,— это серьезный вопрос. Без научной статистики в наше время... Слава богу, это наконец поняли...

Все эти вопросы, ответы, разговоры, легко возникавшие и терявшиеся, были чем-то новы и неожиданны; Лена вслушивалась с любопытством, что-то про себя отмечая. Она взглянула на Володю — он сидел с Аликом и хозяйкой дома; все трое держали в руках бокалы.

— Знакомо ли вам чувство ревности?— не отступал Владик.

— Никогда в жизни!— бросила ему Лена.

— Я пишу: нет!— предупредил Владик.

Володя обнял Алика, спросил негромко:

— Ты один?

— Нет, моя женщина танцует,— Алик показал на стройную белокурую девушку.— Ее зовут Регина. Мастер спорта по горным лыжам.

— За кого ты себя выдал? За космонавта?

— За жокея. А потом сознался, что я священник.— Алик весело посмотрел на Володю.

— Спасибо, ваша дама прекрасно танцует,— корректный мужчина подвел Лену к Володе, вежливо поклонился и отошел в сторону.

— Ты сегодня красивая,— как бы удивляясь, заметил Володя.— Не пойму, в чем дело. Кофта?

— А что!— отвечала Лена, поглаживая Юлькину кофту.— Налей мне, пожалуйста. Я сегодня напьюсь, предупреждаю!..— И приподняла бокал.— За мысли на расстоянии!

Рядом тем временем оживленно обсуждался вопрос, который уже назрел: где взять гитару.

— Где взять гитару?— спрашивал Алик.— Ну подумайте. Может быть, у соседей внизу?

— У них нет гитары,— отвечала хозяйка дома.

— Ну тогда у соседей вверху!

— Сейчас!— вскочила Лена.— Сейчас я вам достану гитару!

— Куда вы?— встрепенулся Алик, но Лена уже выбежала из комнаты.

...Она вернулась под общий крик «ура». Высоко над головой она держала за гриф гитару.

— Ну, вы должны поделиться опытом,— сказал корректный мужчина.

— Все очень просто,— сказала Лена.— Пошла к соседям через площадку — у них не оказалось, пошла вниз — там говорят: спросите наверху. Я говорю: товарищи, выручайте, я должна спеть одному человеку, тогда он, может быть, обратит на меня внимание. Хозяйка пошла со мной по этажам. Все люди братья!

— Вы замкнуты и сдержанны,— объявил Владик, заглядывая в журнал.— Никто не знает, о чем вы думаете. Понять вас трудно.— Он поглядел на Лену и прочел дальше:— Многие считают вас человеком самоуверенным, но это лишь обманчивая видимость вашей души...

— Все правильно,— сказала Лена.

Алик запел.

У него не было голоса, но этого в общем и не требовалось. Прижавшись ухом к гитаре, трогая струны, он пел-проговаривал шутливо-грустную песенку, из тех, что составляют фольклор нашего времени, не исполняются с эстрады, но зато так хорошо звучат в дружеской компании, под настроение.

— Кто это?— тихо спросила Лена, тронув за локоть Володю. Она смотрела на человека, скромно сидевшего в уголке. Лет пятидесяти, крепкий, с хорошей выправкой, с седоватым ежиком на голове, он казался чужим в этой компании — может быть, потому, что не проронил за весь вечер ни слова.

— Это хозяин дома,— сказал Володя.— Муж хозяйки.

— Серьезно? А я думала: вот этот...— Лена показала на корректного мужчину.

— Нет, это какой-то родственник.

— Спойте еще,— попросил Алика корректный мужчина.— Это что, ваши собственные?

— Почти,— сказал Алик.— Это песни моего друга Вадима Брусникина.

— Эту, про «понедельники-вторники», Алик!— попросила мастер спорта Регина.

— Какого Брусникина — художника?— авторитетно спросил Владик.

— Да, совершенно верно, он художник...

Лена наклонилась к Володе, сказала тихо:

— Поедем куда-нибудь.

Он посмотрел на часы.

— Поздно.

— Нет. Вообще,— сказала она.— Куда-нибудь дней на десять. Возьмем отпуск, а?

— Днем он пишет картины в духе академии: «Комбайны вышли в поле». А по вечерам сочиняет эти песенки,— рассказывал Алик.

— Хобби,— заметил Владик.— Сейчас весь мир увлекается хобби. У меня приятель физик занимается подводной охотой и, кроме того, собирает кактусы и спичечные коробки...

— Придумайте мне хобби!— попросила Лена.

— Вам?..— Владик задумался.— На вашем месте я бы коллекционировал знакомых. Это страшно интересно. У меня один друг...

— Ура!— воскликнула Лена.— Записываю вас в свою коллекцию, вы занятный тип, Владик!

— Вы не смейтесь. Это очень интересно,— повторил Владик.— У современного человека в среднем триста-четыреста знакомых, неизмеримо больше, чем в прошлом веке. Телефон и авиация...

Лена спросила тихо:

— А, Володя?.. Дней на десять. Куда-нибудь. Чтоб были только ты и я... Вот видишь, сколько знакомых у современного человека...

Алик снова запел.

— Алло! Я не слышу! Володя!

— Это не Володя,— произнес голос в трубке.— Это я, Женя. Здравствуйте. Скажите, а если я зайду через несколько дней...

— Да, да, пожалуйста. Вы запишите адрес,— сказала Лена и переложила трубку в другую руку. Руки у нее были мокрые, волосы стянуты косынкой, на ногах подвернуты брюки — она занималась уборкой.

— Нет, ничего, я еще позвоню,— сказал голос в трубке.— Я просто не мог в эти дни...

— Да, пожалуйста, пожалуйста. Вы только не потеряйте эти самые спички...

— Нет, они здесь, в кармане.

— А, ну хорошо,— сказала Лена и уже решила, что разговор окончен, как вдруг невидимый собеседник сообщил

— А я вас видел вчера. Вы куда-то очень спешили. На Маяковской...

— Где-где?

— На Маяковской, где тоннель, ближе к метро. Это было в начале девятого.

— Возможно,— сказала Лена.

— У вас был озабоченный вид.

— Да? Может быть. Вы живете где-то в этом районе?

— На Тверской-Ямской.

В коридор из своей комнаты вышел соседский парнишка. Он остановился в ожидании и, когда Лена посмотрела на него, сказал ей:

— Здравствуй.

— Здравствуй, Валя.

— Слушай, тебе не нужна эта сумка — «Аэрофлот»?

— Бери,— сказала Лена и объяснила в трубку:— Нет, это я не вам.

— Там у вас есть переулки, очень похожие на какой-то южный городок, особенно летом,— продолжал голос в трубке.

— Да, возможно,— сказала Лена.

— В Москве есть все города — любые...

— Да-да,— сказала Лена.

— Ну до свидания.

— До свидания, Женя. Так вы позвоните?

— Да, конечно.

...В комнате было все вверх дном: мать и дочь занимались уборкой.

— По-моему, надо послать ему пальто,— сказала мать, вытаскивая вещи из шкафа.— И шапку зимнюю.

— А что тебе говорил Николай Николаевич?

— Он сказал: к праздникам, раньше это у них не получится. Он летит в субботу. Кстати, отец просил сигарет с фильтром...

Теперь шкаф был пуст. Они взялись с обеих сторон и сдвинули его. В это время зазвонил телефон. Лена насторожилась.

— Там есть кому подойти,— сказала мать.— Ты сегодня куда-нибудь собираешься?

— Мне должны позвонить.

— Если ты серьезно думаешь насчет аспирантуры...

— Мамочка, я все знаю. Слушай, а может, продадим это пианино, ну что оно зря стоит... Если, конечно, оно кому-нибудь нужно...

— Ты что, торопишься?— спросила мать.

— Нет, ничего.

— Я написала Клаве, что у тебя в сентябре отпуск.

— Не знаю, может быть, я еще не пойду в сентябре.

— Это тоже зависит от него?

— Да,— сказала Лена.

Она взялась за стулья, стоявшие вверх ножками на столе. Она протирала их тщательно и ставила на пол один за другим.

— Мне не хотелось бы, чтобы к приезду отца все оставалось в таком положении. Ты меня понимаешь,— сказала мать.— Надо что-то решить.

— А что решать?— спросила Лена.— Ты хочешь, чтобы я вышла замуж? Ну считай, что я замужем.

— Нет, я не могу так считать.

— Считай как-нибудь по-другому, я не знаю, как лучше. Считай, что он мой жених. Мы ждем квартиру...

Снова зазвонил телефон.

— Мы ждем квартиру,— продолжала Лена,— он живет у знакомых. Жених — это как, устраивает?

— Почему ты со мной так разговариваешь?— обиделась мать.

— Я с тобой разговариваю вполне нормально,— сказала Лена.— Давай условимся: я выхожу замуж. Все будут довольны: она выходит замуж, и сразу отпадут все вопросы.— Она посмотрела на часы и, взяв полотенце, направилась к двери.

— А потом?— спросила мать.

— Мамочка, давай условимся, пусть каждый живет своим умом.

Мать смотрела ей вслед.

Вернувшись, она сказала мягко:

— Мамочка, я должна идти.— И стала одеваться.— Это ненадолго. Я вернусь и еще позанимаюсь, напишу все письма, все-все сделаю... Да, кстати,— сказала она, замявшись,— дай-ка мне денег, если у тебя есть. Это будет мой долг!..— Мать пожала плечами и достала сумку.— Я ненадолго, даже ключа с собой не беру, ладно?..

Они встретились на улице, у скверика рядом с институтом. Володя стоял не один, с ним были еще трое. Женщина лет тридцати пяти, черноволосая, гладко зачесанная, что-то горячо доказывала остальным. Володя шагнул навстречу Лене; потом они все знакомились.

— Курихина,— представилась брюнетка, коротким исчерпывающим взглядом окинув Лену.— Уверяю вас, просто так ничего не делается! Чего ради ему понадобился ваш доклад? Из любопытства? — продолжала она, размахивая рукой; в другой руке она держала хозяйственную сумку. — Лева!— воскликнула она, увидев полного мужчину, перебегавшего улицу.— Как всегда пунктуален. Сейчас он скажет, что у него что-то стряслось!

Мужчина быстро приближался.

— Братцы, я в запарке! Дома такая история!— сообщил он еще издали.— Чего вы смеетесь!

— Я тебя поздравляю, Лева!— с торжественностью сказала брюнетка.— Ваш доклад у Шаповалова!

— В каком смысле?— не понял Лева и посмотрел на Володю.

— В самом обыкновенном. Он потребовал его с машинки!

Разговор продолжался в книжном магазине — кто-то зашел первым, остальные машинально последовали за ним.

— Ну и что это означает?— говорил Лева.—У него могут быть самые мирные интересы.

— У кого? У Шаповалова?!— громко смеялась брюнетка. — Никто не знает его интересов! Они меняются. Он совершает повороты, как стрекоза — не останавливаясь. Это давно известно... Сначала вас выкинут из плана, перенесут на будущий год, потом окажется, что нет единиц... А «Человек и дельфин» у вас есть?.. Я лично всегда за то, чтобы опередить события,— это относилось уже к Володе.— Твое мнение?

— Мое мнение? — сказал Володя.— Лично я хочу есть.

Всей компанией они пришли в кафе, сдвинули два столика, кто-то пошел за недостающим стулом.

— Приветствую вас! Володя!— сказал человек, сидевший в отдалении за стойкой бара. Он смотрел на них и махал рукой.— Приветствую вас!— повторил он, поймав наконец взгляд Володи.— Как жизнь?

— Спасибо, понемножку,— синхронно улыбнулся Володя.

— Что-то вас не видно.

Володя сделал неопределенный жест, что означало: «некогда, знаете, дела».

— Встречаешь кого-нибудь из наших?— продолжал незнакомец.

— Иногда.

— А Глеб совсем исчез, мерзавец...

— Да,— подтвердил Володя, и они с незнакомцем кивнули друг другу.

— Я не понимаю твоей позиции,— сказал Володе молодой человек, ходивший за стулом,— Лялька говорит правильные вещи. Он вас просто растопчет, но сделает это вежливо. Может, тебе к нему сходить, выяснить ситуацию?

— Зачем?— удивился Володя.— Пускай он выясняет, если ему нужно. Мы написали то, что думали. Надоело оглядываться и выяснять...

Высокий мужчина, сидевший с развернутой газетой, поднял глаза и произнес просительно:

— Я вас умоляю.

Шум продолжался. Брюнетка, Лялька Курихина, повернулась к Лене, спросила, закуривая:

— Хотите полония?

— Что?

— Полония. В сигаретах нашли полоний. Меня восхищает его спокойствие,— Лялька кивнула в сторону Володи.— Он держится так, как будто он что-то знает, но не говорит. Верно? Вообще Володька— человек довольно здоровый, но ему надо помочь. При всем том я верю в дружбу. Вот такие дела. Ему нужен хороший друг. По-моему, вы как раз тот человек...

— Спасибо,— улыбнулась Лена.

— Надеюсь, вы не подумали, что у нас с ним роман? — без паузы продолжала Лялька. — Ну слава богу. Терпеть не могу ревнивых баб. В наше время это так же глупо, как кичиться княжеским происхождением... Ничего, что я треплюсь?

— Пожалуйста.

— Понимаешь, какая история,— продолжала доверительно Лялька.— Ему ведь надо в этом году защититься... ну, диссертацию, понимаешь. Теперь этот доклад. Можно было вполне написать бодягу. У нас бы сошло. Но это не такие ребята, они скорее расшибут себе лоб — и правильно сделают. У нас ведь в общем молодая наука. Демография, социология, статистика — раньше это никого не интересовало, брали дутые цифры... Чепуха!— вдруг вскричала она, обращаясь уже не к Лене, а к спорящим мужчинам.— Люблю этих смельчаков, которые ходят на цыпочках!..

Высокий мужчина отложил в сторону газету и произнес устало, поднеся руку к груди:

— Я вас умоляю! Вы — дети!

Вокруг шумели голоса. По соседству, тоже сдвинув столики, расположилась большая компания — ребята и девушки, видно, из одного института. Они отмечали какой-то свой праздник.

Курихина пересела, теперь Лена оказалась рядом с Левой. Он смотрел на нее с дружелюбным интересом. Она спросила:

— У вас, правда, могут быть неприятности?

Он сказал:

— Да.— И смущенно улыбнулся.— То есть все, конечно, относительно. От этого еще никто не умирал. Хотя,— подумал он вслух,— и умирали тоже.

— Как же так... если вы правы...

— Но это нужно еще доказать.

— Это все муть!— говорила кому-то Лялька Курихина.— С этим человеком не может быть компромиссов!

Володя молча посмотрел на Лену, она — на него; их взгляды означали: «Мне это уже надоело. Давай уйдем». Лена кивнула.

Кто-то тронул его за руку. Он обернулся и увидел рядом с собой незнакомого человека, того самого, с которым они обменивались приветствиями.

— Простите,— сказал незнакомец,— я не помешал?— И наклонился, взявшись за спинку стула.— Слушай, старик, как ты считаешь, стоит переходить?

— Куда переходить?— удивился Володя.

— Ну помнишь, я тебе говорил: они мне снова делают предложение... Но я чего боюсь — эти деятели меня не отпустят... Как ты считаешь?

— Могут вполне.

— Вот видишь,— вздохнул незнакомец.— А что делать? Прийти и стукнуть кулаком по столу, а?— и он уставился на Володю, ожидая ответа.

— Конечно,— сказал Володя.

— А с другой стороны, черт его знает...

— Это верно.

— Слушай, так что ты мне советуешь?

— Так и поступи.

— Ты думаешь?— недоверчиво спросил незнакомец.

— Уверен.

Незнакомец благодарно кивнул и удалился.

— Так мне непонятна твоя позиция, старик,— сказал молодой человек.— Надо что-то делать.

— Я вас умоляю. Вы дети,— сказал высокий мужчина.— Никто еще не поднимает шума, это делаете вы сами, я только не пойму, во имя чего.

— А я тебе объясню,— вмешался Володя.— Вот ты, Ляля Курихина, защитила диссертацию?

— Ну, допустим,— сказала Лялька.

— А кто у тебя был руководителем? Шаповалов, не так ли?.. Я понимаю, из тактических соображений.

— Ну?

— Из тех же высоких соображений ты сохраняешь, по-моему, вполне приличные отношения с шефом и получаешь вполне приличную зарплату. Но при этом... при этом мы прогрессивные люди и очень любим всякие смелые поступки. Валяйте, ребята, смелей, не бойтесь, а мы будем вам аплодировать — потихонечку, чтоб никто не видел...

— Браво! — вскричала Лялька.— Ну какой молодец!

— Браво, браво,— подтвердил молодой человек.

Лева улыбался. Они с Леной обменялись взглядами, и Лена улыбнулась тоже.

Володя повернулся к ней и увидел рядом все того же незнакомца. Он возник на том же месте и снова взялся за спинку стула.

— Слушай,— сказал он проникновенно,— а если он скажет: мы вам создадим условия?

— Ну? — спросил Володя, закипая.

— Так что мне сказать, как ты советуешь?

Володя смотрел на него пристально.

— Слушай, пошел ты...— У незнакомца вытянулось лицо.— Вот именно туда,— сказал Володя.— Все. Привет.

Незнакомец пожал плечами и медленно, сохраняя достоинство, отошел от столика.

Володя наклонился к Лене, прошептал в самое ухо:

— Может, уйдем? Незаметно. Ты, потом я...

— Ага,— кивнула Лена и поднялась.

...Но им так и не удалось уйти вдвоем. Все продолжалось — теперь компания в полном составе с шумом расположилась дома у Володи. Молодой человек стучал на машинке, Лялька Курихина сидела, поджав ноги, на тахте, высокий мужчина что-то доказывал ей, а сам Володя стоял у двери перед Леной, растерянно разводя руками: «А что делать!..»

— Я предлагаю начать так,— говорил молодой человек.— «Уважаемый Анатолий Алексеевич...» Или другой вариант...

— Канатоходцы!— продиктовал неизвестно откуда появившийся Алик.— Не ходите по трамвайным и троллейбусным проводам. Это опасно для жизни...

Лена вышла, Володя отправился за ней на кухню.

— Это ты хорошо придумала,— сказал он.— Я так и не поел ни черта... Там, посмотри, колбаса какая-то...

— Я ее выкинула.

— А кофе в этом доме варят? — спросила, входя на кухню, Лялька Курихина.

— Сейчас поищем,— сказал Володя.

— А у тебя тут совсем неплохо. И сколько ты платишь?

— Я поливаю цветы.

— Как? — отозвалась Лялька.— Ах, вот оно что! — И рассмеялась.— А где же хозяева?

— Хозяйка,— уточнил Володя.— Далеко. В Афганистане. Она балетмейстер.

— Учит афганцев классическому балету?

— Что-то в этом роде. К сожалению, это только до Нового года... Ура, нашел! — он достал с полки пакетик, заглянул, понюхал и протянул Лене.

Потом они с Лялькой вернулись в комнату, а Лена принялась варить кофе — нашла подходящую посудину, зажгла газ. В коридоре, у двери кухни, появился Лева. Он молча стоял, курил.

— Я вам здесь не мешаю? — спросил он.

— Пожалуйста.

— Они там очень кричат,— объяснил Лева.— Потом он сказал: — Нет, ничего, все обойдется... Я вам не испортил настроение?

— Нет, что вы.

— Вам сколько — двадцать четыре?

— Двадцать шесть.

— Гм, в двадцать шесть лет я еще только кончал институт после армии, и это был сорок девятый год... В двадцать восемь лет Шаповалов взял меня на работу, я писал ему диссертацию...

— Вы?

— Я,— грустно произнес Лева.— И я вам где-то завидую. Особенно Володьке... Но я ведь тоже живу по-другому. Какого черта, если ты чувствуешь свою правоту! Верно?.. По-моему, кипит...

— Ага. Берите чашки...

— Взял. Куда их?

— В комнату. Да нет, не сюда,— засмеялась Лена, видя, как Лева с чашками в руках ткнулся не в ту дверь. Потом сама взяла кастрюльку с кофе, блюдца и направилась в комнату.

Здесь было все так же шумно. Молодой человек все стучал на машинке, Ляля сидела, поджав ноги, на тахте. Алик расположился на подоконнике и рассуждал:

— Вообще, Лялечка, я давно заметил, что люди сделаны из различных материалов. Существует обыкновенная глина и, скажем, глина огнеупорная или же, наконец, железобетон — очень распространенный материал... Леночка, я вас понял: сейчас мы откроем окно, и все будет хорошо. Я тоже не переношу дыма, хотя курю уже чет-

верть века. Четверть века с гитарой и папиросой...— Он открыл окно и продолжал: — Можно встретить экземпляры, похожие на керамические изделия, есть конструкции из готовых блоков, есть люди, крытые черепицей... Вот Лева, например, он крыт соломой!

— Я польщен,— засмеялся Лева.

— А я? — спросила Лялька.

— Вы?.. — Алик задумался.— Вы, Лялечка, сделаны, по-моему, из заменителей.

Лялька рассмеялась и захлопала в ладоши.

— Я имею в виду, конечно, самую качественную синтетику,— вежливо добавил Алик.— А вот наш друг Володя — он выполнен из современных высокопрочных материалов: антимагнитен, морозоустойчив и водонепроницаем. Это тугоплавкий металл, его можно запустить в космос, и он не сгорит в плотных слоях атмосферы, вот почему я за него спокоен,— под общий смех заключил Алик.

Гости расходились.

Лялька Курихина стояла в дверях с телефонной трубкой, прикрыв ладонью микрофон. Лицо ее было усталым.

— Мама, ну что там у вас? Мишка еще не спит? Почему? Неужели вы не можете его уложить? Мне никто не звонил? Ну ладно, я скоро буду...

В комнате было темно, только по потолку проползали иногда слабые полосы света с улицы.

— О чем ты думаешь?

— А ты?

— Интересно,— сказала она, помолчав.

— Что?

— Я думаю: какой ты будешь в сорок два года. Хочу себе представить...

— Толстый,— подсказал он.

— Толстый...

Теперь она смотрела на него, не отрываясь.

— Что? — спросил он.

— Ничего. Я могу на тебя смотреть?.. Слушай, какой ты здоровый! Ты никогда не болеешь?

— Не знаю.

— Ну пускай у тебя что-нибудь заболит. Мне иногда хочется, чтобы ты заболел, я бы за тобой ухаживала... А ты никогда не плакал?

— Нет. Ты хочешь, чтоб я и болел и плакал. Зачем?

— Иногда человек должен плакать. Это нужно.

— Ну я постараюсь...

— А ты когда-нибудь думаешь?..

— О чем?

— Обо мне. Просто так, среди бела дня?— Она не улыбнулась.— Ну, не знаю. Может, ты рассчитываешь в уме всякие варианты...

— Например?

— Например — сколько воды выпьет человечество за три года. Сколько глотков воды... Получается колоссальная цифра...

— Нет, Ленка, все это ерунда, никто ничего не знает,— сказал он неожиданно серьезно.— Это все муть, Лена, я ни черта не верю в себя. Надо выкарабкиваться. Никто не знает, о чем люди думают по ночам, когда они одни...

Зазвонил телефон.

— Кто это? Послушаем?

— Нет,— сказала Лена.— Нас нет дома.

— Это, наверно, Лева. Что-нибудь забыл.

— Ну и ладно.

— Ты меня не пустишь?

— Нет. А ты меня?

— Осторожно! Ты сломаешь мне шею! — Он засмеялся, она ответила тихим смехом. Телефон перестал звонить.

Ее разбудил стук машинки. Володя работал.

— Все тот же сон,— улыбнулась Лена,— и все перед лампадой старик сидит и пишет...

За окном был солнечный день. Звонил телефон.

— Работай, я скажу, что тебя нет дома... Человечество не знало, на что себя обрекает, когда изобрело телефон... Алло, я слушаю,—сказала она, уйдя с аппаратом в коридор и прикрыв дверь.

— Лена, здравствуйте! Я звонил к вам домой, мне дали этот номер. Вы, что, переехали?

— Это кто?—удивилась Лена.

— Это я, Женя.

— А, здравствуйте, Женя. Вы опять пропали.

— Я уезжал.

— Ну заходите. Вы знаете адрес?

— Нет. Но мне все равно не на чем записать...

— А спички?

— И спичек нет с собой. Я бросил курить.

— Проживете до ста лет. Ну так что ж нам с вами делать?

— Ничего. Как у вас дела?

— Дела? — удивилась Лена.— Спасибо, все нормально. Вы что, опять меня где-нибудь видели?

— Нет.

Голос Володи позвал из комнаты:

— Лена! Ты скоро?

— Что-что? — спросил голос в трубке.

— Нет, ничего... А вы кто, Женя?

— Я? Инженер. Кончал энергетический. Пока ничего великого не совершил.

— Но надеетесь?

— Конечно. А вы?

— Да-да, — сказала Лена уже рассеянно.

— Все почему-то очень жалеют неудачников,— продолжал голос в трубке,— и никто не жалеет слишком удачливых людей. А мне их всегда жалко. Они что-то теряют в жизни. Вы не согласны?

— Не знаю, надо подумать,— сказала Лена.

— Вы там стоите или сидите — как у вас телефон?

— Стою,— сказала Лена и в самом деле встала со стула.

— Ну хорошо,— сказал голос в трубке, прощаясь.

— Так вы все-таки придете за курткой?

— Она вам очень мешает?

— Мне — нет. Но я думаю, вам без нее...

— Нет, мне без нее даже как-то удобнее... Я вам позвоню.

— Ну, звоните,— засмеялась Лена.

Она вернулась в комнату, все еще улыбаясь. Володя лежал на тахте, укрывшись пледом, с книгами под боком.

— Кто это? — спросил он, не подняв головы.— А? Смотри ты у меня.

— Смотрю.

— Смотри,— улыбнулся он тоже.

Она стояла посреди комнаты и смотрела, как он работает.

Солнечно, но уже нежарко. Дни стоят сухие и ясные. Но уже плащи, уже чаще по утрам влажный асфальт после прошедших ночью дождей. На лотках разноцветно навалены овощи, белеют крупные кочаны капусты. В уличный шум врываются веселые школьные звонки. И в контрасте с незатихающим круговоротом и суетой города — спокойное парение желтых листьев на бульварах. Осень.

— Здравствуйте, Лена! Вы ни за что не догадаетесь, откуда я звоню. Из театра! Тут очень хороший автомат, а главное, ни одной души, уже третий звонок, а я решил смотреть со второго акта. Вы слышите меня?

— Да. Здравствуйте, Женя. Извините, мне сейчас трудно говорить. Дело в том... дело в том, что у меня умер отец... Мы сейчас вернулись...

— Что?.. Простите, Лена. Я, наверно, не должен вам ничего говорить. Но я...

— Да, конечно, Женя, спасибо. Позвоните, как сможете. До свидания, Женя.

Вокруг стола сидели в молчании мать, двоюродная сестра Лены с мужем-военным, двое пожилых мужчин и Володя. В комнате был тщательный порядок, все прибрано, стол накрыт, словно готовились к приему гостей. Мать повернула голову:

— Кто звонил?

— Это там...— невнятно ответила Лена и села рядом с сестрой.

На столе лежали фотографии. Пожилой мужчина рассматривал их, передавал соседу. Время от времени один из них говорил:

— Это я помню — в Ленинграде...

Или:

— Это когда уезжали из Иркутска...

Или еще:

— А помнишь, когда мы с ним бороды отпустили? Рита, у тебя нет этой карточки?

Мать сказала, очнувшись:

— Мы приехали в Черемхово — маленький городишко, зима, сорок пять градусов. Ленке еще года не было. Он меня все успокаивал: ладно, потом когда-нибудь будем вспоминать это время, смеяться... Он всегда говорил: вспомним—посмеемся...

Военный, муж Клавдии, тихо спросил у жены:

— Ты Ольге дозвонилась?

— Да, она придет на вокзал, Михаил в командировке.

Они были примерно одних лет — Клавдия и ее муж — и чем-то похожи друг на друга: оба преждевременно располневшие, с какой-то степенной деловитостью взрослых семейных людей. Военный тихонько встал со стула, прошел в угол комнаты и взялся за чемодан. Он укладывал туда пакеты с покупками, в том числе детские игрушки в красочных коробках.

— Когда поезд? — спросила мать.

— В двадцать два десять, еще есть время,— сказала Клавдия.— Мы возьмем такси.

— Можно вызвать по телефону,— сказала мать.

— Тут у вас рядом стоянка,— сказал военный.— Это вернее.

— Да-да,— вдруг сказала мать, словно очнулась. Она держала в руках фотографию, где стояли во весь рост высокий мужчина в щегольском костюме, с соломенным канотье в руках и рядом с ним миловидная девушка с длинной косой. Это была старая фотография на толстом паспарту, как делали когда-то, и с фамилией фотографа внизу, в овале. Миловидная девушка с косой смотрела в объектив и улыбалась.

— Анна Гавриловна звонила,— сказала Лена.

— Да-да,— снова проговорила мать.—Пусть приходит.

Лена с Клавдией сидели в сторонке, шептались.

— Вы приезжайте,— говорила Клавдия.— В октябре еще хорошо. У нас своя моторка. Он рыбалкой не увлекается?

— Вроде нет, не знаю.

— Вы с ним уже расписаны?

— Нет.

— А чего ж он тянет? — удивилась Клавдия и поглядела на Володю.

— Мы оба тянем,— сказала Лена.

— Так, видно, парень хороший,— заметила Клавдия.— Не пьет?

— Нет.

— Скупой?

— Нет, совсем,— сказала Лена.

— Это самое главное. Потом противно бывает, когда окажется крохобор. А насчет женщин?

— Я не выясняла,— сказала Лена и подняла глаза на сестру.

— Ты не удивляйся,— сказала Клавдия.— Это жизнь.

— Я понимаю.

— А друзья есть?

— Есть. Много.

— Слишком много — это тоже нехорошо, значит, со всеми одинаково,— заметила Клавдия.— А родители где — с вами?

— Мать у него. В Серпухове.

— Это жизнь,— еще раз объяснила Клавдия.

Пришел еще один пожилой человек, молчаливым кивком поздоровался со всеми, молча обнял мать и тоже сел за стол.

Ему попалась фотография, где тот же высокий мужчина, отец Лены, стоял во весь рост в полушубке с портупеей, в ушанке со звездочкой — снимок времен войны.

— У тебя больше нет такой? — спросил он.

Мать сказала:

— Я дам переснять.

Перед ней лежала все та же старая фотография на паспарту. Девушка с длинной косой доверчиво смотрела в объектив и улыбалась.

К матери подошел Володя, осторожно пожал ей руку и, простившись со всеми осторожным поклоном, вышел из комнаты.

Лена надевала плащ. Навстречу попался Валька.

— Здравствуй, Лена.

— Здравствуй, Валя.

Валька мотнул головой:

— Хочешь яблоко? — и протянул ей руку.

— Спасибо.— Она взяла яблоко, машинально сунула в карман. Вышли с Володей на улицу.

— Я тебя провожу до остановки,— сказала она.

Уже стемнело. В воздухе висели мелкие капли тумана, расплывчато горели уличные фонари, тускло блестел асфальт.

— Погода отвратительная, — сказала Лена.— Впрочем, уже осень...

Она шла, обхватив руками плечи и глядя вниз, на ноги, будто отсчитывала шаги.

— Мы как-то с отцом ездили за грибами,— сказала она вдруг.— Давно, мне тогда было одиннадцать лет. Примерно в это же время, только день был прекрасный, лес тихий-тихий. Он мне вдруг сказал, что хотел иметь сына, а теперь радуется, что у него дочь... Зря он поехал, мог вполне не ездить. Никто на этом не настаивал, он в последнее время был не очень здоров... Нос чешется... Но кто-то у них там отказался, нашлась причина, и отец уперся, что ему неудобно, он должен поехать...

Подошел троллейбус.

— Ладно, я на следующем,— сказал Володя.

Лена водила носком туфли — не то что-то чертила, не то старалась отодрать прилипший к асфальту лист.

— А кто эта женщина? — спросил Володя.— С военным.

— Сестра двоюродная. Это ее муж.

— Да-да,— кивнул Володя.

Подошел троллейбус.

— Ну счастливо.— Она протянула руку. — Поезжай.

Когда троллейбус двинулся, она сразу же повернулась и пошла обратно, с каждым шагом все быстрее. Ежась, сунула руки в карманы плаща, наткнулась на яблоко, вынула его, надкусила. Она шла быстро, откинув голову. Глаза ее были сжаты в щели, она сжимала их все сильнее, сильнее и, стараясь из всех сил удержать слезы, грызла яблоко.

Вдруг в середине месяца пошли холодные дожди, потом наступила жара, казалось, что вернулся июль, потом вдруг ночью ударили заморозки, а днем как ни в чем не бывало светило солнце. Рядом с желтыми деревьями остались совсем

еще зеленые, и тут же обнажились ветви других, как будто все времена года наступили одновременно...

— Здравствуйте, Женя. Вот видите, я уже узнаю ваш голос. Я даже по звонку узнаю, что это вы.

— Какой же у меня звонок?

— Особый какой-то.

— Пронзительный!

— Нет, сегодня он какой-то деловой. Вы, наверно, хотите спросить про куртку.

— Да. Она вам еще не мешает?

— Нет. Но вам-то уже холодно без нее!

— Я закаляюсь.

— Ну-ну! Алло! Что-то шумит в трубке.

— Это дождь. У нас тут льет как из ведра. А у вас?

— У нас нет.

— Подождите, вот я закрыл окно. Теперь слышно?.. Я на работе. Звоню вам из кабинета моего шефа, он в командировке, и мы сюда ходим звонить по личным делам. Ну рассказывайте.

— Что вам рассказать?

— Как вы живете, что делаете?

— А почему вы спрашиваете?.. Знаете, Женя, я ведь человек замкнутый и сдержанный, это научно установлено. На вопрос: как живете?— я всегда отвечаю: спасибо, хорошо.

— Понял.

—Не знаю, что вам сказать. Сейчас почему-то не ведут дневников... Я бы написала: день прошел без особых примет... Алло!

— Да, я слушаю.

— День прошел без особых примет, ничего не было... Алло, Женя!

— Да, я здесь.

— Вы что, молчите?

— Да.

— Вы когда-нибудь появитесь? Смотрите, уже совсем холодно...

— Алло, алло, ничего не слышно! Кто это? Женя? А что там за шум? Вы откуда?

— Это тут у нас... Сейчас. минуточку... Ну как вы себя чувствуете?

— Спасибо, все нормально... Алло!

— Тут у нас компания, у одного товарища, вернее, у приятеля моего друга вышла книжка, мы ее тут обмываем. Я, правда, не читал, но это не так важно...

— О книге, наверно, никто и не вспоминает?

— Ну конечно! А как же!..— В трубке раздался смех и сразу смолк.— Что-то я устал, Лена. Я понял, почему. Все время приходится острить.

— Что-что?

— Острить. Это очень утомительно.

— А вы не острите.

— Невозможно. Это уже поневоле, как привычка. Ищешь, как бы ответить позаковыристей... Мы разучились говорить просто, вам не кажется?.. Уйти, что ли?

— Ну конечно. Уходите.

— А что им сказать?

— Ничего. Вы незаметно.

— Хорошо. Правильно. Ухожу.

— Лена, я вам звоню почти на бегу. Что вы делаете, что слышно, какие новости?

— У меня гости. Мои институтские ребята. Приехал наш парень из Красноярска, вот он нас и собрал. Не виделись тысячу лет.

— Ну ладно, я побежал...

— Послушайте, Женя, куда вы пропали? Я жалела, что у меня нет вашего телефона.

— А что?

— Ничего, просто я к вам привыкла.

— Я вам звонил. Вас не было. Я даже подумал, что вы уехали.

— Нет, Женя, я болела.

— Что-нибудь серьезное?

— Да так... Я уже дома... Вы слушаете? А где это музыка?

— Да. Это не у вас?

— Нет. Я думала, это у вас.

— Где-то кабель подсоединился. Вы одна?

— Да...

— Что-то очень знакомое.

— Ага... Женя!

— Да!

— Вы где?

— Нет, я слушаю.

— Послушайте, Женя, а вы не притворяетесь?

— То есть как?

— Мне иногда кажется, что вы себе что-то придумали. Я ведь не знаю, какой вы на самом деле... Может, вас вовсе и нет...

— То есть?

— Ну нет вас. Какой-то голос, и все.

— Внутренний голос! Гм, это интересно. Это уже начинается Станислав Лем. Или Бредбери. А впрочем, все возможно в наш просвещенный век. Хотя я, честно говоря, вполне уверен, что я существую. Может быть, даже мы ездим вместе в метро. В одном вагоне. От Маяковской в сторону «Сокола»...

— Ого! Это уже совсем фантастика. А почему я вас не помню? Какой вы?

— Обыкновенный. В очках. У вас... все по-прежнему?

— Все нормально, Женя.

— Вы всегда так отвечаете?

— Конечно.

— И себе самой — тоже?

— Жаловаться противно. У меня отец... он никогда не жаловался и не завидовал. Он считал, что зависть — это мелкое чувство, самое унизительное и что когда-нибудь люди избавятся от зависти...

— А любовь?

— Что любовь?

— Она может делать человека счастливым или несчастным?

— Не знаю. Я думаю, главное — иметь профессию.

— Что что?

— Ну, Женя, мы об этом поговорим как-нибудь в другой раз.

— Ладно... Вы смеетесь?

— Нет.

— Мне показалось. Я никогда не слышал, как вы смеетесь.

— Хм... хм... слышите? Вы чудак, Женя! Вас там еще не гонят из автомата?

— Нет. Я нашел хороший автомат. Это в подъезде Госбанка. Тут рядом милиционер, он меня охраняет.

— Ну передайте ему привет!

— Лена, я вас не разбудил? Доброе утро. Смотрите, какое сегодня небо. Видите? Надо срочно ехать за город... У вас не бывает такого желания — освободиться?

— Что?

— Легко проснуться и прозреть... Словесный сор из сердца вытрясть... И жить...

— И жить, не засоряясь впредь,— все это небольшая хитрость...

— Что вы намерены делать по этому случаю?

— Я собираюсь за город, Женя. А вы?

— Я тоже. Вы — в какое место?

— Еще не знаю. Нас целая компания. Меня должны научить жарить шашлык. Вы умеете?

— Что, шашлык? Нет.

— А играть на гитаре?

— Тоже нет.

— Но у вас есть ваше хобби?

— Что? А, хобби! Да, я одно время собирал магнитофоны, увлекался фотографией, вся моя жизнь была сплошное это самое... хобби, оставалось только выяснить, для чего я живу... Одну минуточку. Сейчас!.. Меня тут уже гонят из автомата. .

— Слушайте, Женя, заберите вы наконец вашу куртку. Она нам с вами больше не нужна. У вас есть мой адрес? Запишите.

— Вторая Тверская-Ямская, дом тридцать три, квартира одиннадцать. Внизу «Фрукты-овощи», третий этаж.

— Вот это да! Откуда вы знаете?

— Секрет!

— Нет, скажите! Это какая-то фантастика! Вы опасный человек, Женя!

— Конечно! Да, да, сейчас!.. Тут две девушки рвутся к телефону.

— А ваш милиционер?

— Он сегодня выходной. Там закрыто.

— Ну, позвоните из другого автомата. Я пока дома. У вас есть еще две копейки?

— Да-да,— сказал голос в трубке, и сразу послышались гудки.

Лена едва вошла в комнату, как телефон зазвонил снова. Она вернулась и взяла трубку.

— Это вы, Женя?

— Нет, это не я — Женя, — сказали в трубке.

— Володя, ты?

— Что за московская привычка часами трепаться по телефону. Я звоню тебе битый час. Ты готова?

— Да, почти.

— Мы подъедем в четверть двенадцатого. Выходи.

— А сейчас сколько?

— Ну посмотри на часы.

— На моих десять.

— Твои стоят. Сейчас без пяти одиннадцать. Лева звонил?

— Да, я ему сказала, что ты едешь к матери. Терпеть не могу врать.

— Ну ладно. Не забудь термос. И нож захвати.

— Ага

— Ну, все.

Лена стояла в домашнем халатике, босиком, ей еще предстояло одеться. Спохватившись, она побежала в комнату. И в это время телефон зазвонил опять.

На этот раз он звонил долго. Наконец она подбежала, полуодетая, с кофтой в руках, схватила трубку.

— Да, алло!

— Это я,— раздался голос Жени.— Я никак не мог дозвониться, у вас было занято. Это, наверно, автомат...

— Да, да,— сказала Лена, одеваясь.

— Так слушайте, я вам открою этот секрет. Берется телефонная книга, там указаны адреса...

— Ага...

— Вы стоите или сидите?

— Я сижу. Только знаете, Женя, мне уже надо ехать.

— Ну счастливо!

— Ага. Вы звоните, не пропадайте...

— Хорошо,— сказал Женя, но она уже и не слышала этого: бросив трубку, она мчалась в комнату, на ходу одеваясь, что-то ища и не находя, бормоча себе под нос какую-то песенку, озабоченная и счастливая...

Наезженное до блеска шоссе стремительно летело навстречу. Мимо плыл подмосковный пейзаж — то скромный, то неожиданно великолепный, с алюминиевой поверхностью реки и синевой лесов. И снова даль вертикально прочеркивалась соснами, шли домики— проезжали деревню, ехали дальше.

Дорога пошла лесом — свернули сначала на просеку, затем вдруг вырвались на опушку, на ярко-зеленую солнечную поляну, отлого спускавшуюся к реке. Здесь решено было остаться. Лес разреженно подходил к самой воде, вокруг было чисто, тихо и прохладно.

Две «Волги», остановившиеся одна за другой, шумно выгружались.

Командовал Алик:

— Володя, бутылки — в воду!.. Так, кто-нибудь — за хворостом!.. Держите. Это называется шампуры. На них жарится шашлык.

— Кто за грибами? — весело кричала Лена.

Ей отвечали:

— Все за грибами!

Потом в лесной чаще они неожиданно сталкивались друг с другом и расходились и встречались вновь уже где-то в другом месте.

Лене казалось, что она одна, когда совсем рядом послышался певучий голос и сразу выросла стройная фигурка девушки — новой знакомой Алика.

— Вы в них понимаете? Это что, плохой гриб?

— Нет-нет, это хороший,— сказала Лена.— Подберезовик. Ого, сколько вы уже набрали.

— У меня глаза острые,— сообщила девушка.— Я их сразу вижу, а отличить не могу, который из них плохой... А вас как зовут? Лена? А меня — Люся... А он кто, этот Алик? Вы Джемму знаете? Мы у Джеммы познакомились, он себя за священника выдавал. Вы, мол, дескать, не смотрите, что я в штатском, сейчас священники большинство в штатском ходят. Зайдешь в ресторан, половина священники. Ну умора! А я, говорит, сам — в командировке. Из Владимира...

Лена смеялась.

— Ну потом признался,— продолжала девушка.— Я, говорит, юрист... А он кто на самом деле?

— Юрист.

— Кто его знает, вижу, солидный человек...

Люся исчезла, и на ее месте неожиданно оказался представительный мужчина, тот, что ехал во второй машине с женой. Помимо солидного роста, некоторой полноты и осанки, у него были правильные черты лица, спокойный взгляд и негромкий внушительный голос. В руках он держал корзинку с грибами.

— Можно посмотреть ваш улов? — сказал он Лене.— Вот этот подосиновичек очень славный. И этот боровик... Елена...

— Федоровна.

— Елена Федоровна. Очень приятно. Давайте наконец познакомимся. Шаповалов, Анатолий Алексеевич... А у меня, смотрите, одни белые.

— Здорово!

— Искусство плюс везение. Я везучий.

— Да, я слышала,— сказала Лена.

— Вы очень понравились моей жене.

— Когда же это?

— Ну, вы ведь знаете, женщины дают свои оценки сразу и потом стараются их не менять... Вот, смотрите, еще один белый. Держите, это ваш...

— Анатолий! — позвал женский голос.

— Я! — откликнулся Шаповалов.— Приходите к нам в Москве с Володей. Вот еще один, пожалуйста. Ловите!..

Появился уже знакомый нам Владик. За ним шел Володя.

— В Австрии какой-то ученый создал гриб экспериментальным путем. В лаборатории,— сообщил Владик.

— А потом съел его и умер,— сказал Володя.

— Старик, ты не оригинален. Только что мне это сообщил Алик.

— А где Алик?

— По-моему, ищет свою даму сердца.

— А шашлык?

— Не знаю, что с шашлыком,— сказал Владик.— Хорошая дама сердца. Работает в «Детском мире», в отделе технических игрушек. В «Детском мире» есть хорошие кадры.

— А что же ты без дамы сердца, Владик?

— Старик, это старо. Сейчас человечество возвращается к идее законного брака.

— Так в чем же дело? Тебя это не устраивает?

— Нет, пожалуй, меня это устраивает, но мне не везет, старик. С дамами,— печально сообщил Владик.

— Ау! Где вы там?! — разнеслось по лесу.

— Ты Люсю не видела? — спросил Алик, возникнув перед Леной.

— Алик, вы? — удивилась Лена.— А где же шашлык?

— Шашлык будет готовить товарищ Шаповалов. Он оказался специалистом по шашлыкам. Ты не видела Люсю?

— Она где-то здесь...

— Правда, забавная девчонка?

— Она тоже мастер спорта?

— На этот раз нег.

— У вас меняются вкусы? А где ваша гитара? Надеюсь, ей вы еще верны?

— Гитара в машине. Она не моя. Машина, впрочем, тоже.

— Что же тогда свое, Алик?

— Зачем вы ко мне придираетесь, Леночка? Может, вы просто скрываете за этим свое хорошее отношение ко мне?

— Ну вот,— раздался совсем рядом голос Володи,— я так и знал! Теперь один выход: стреляться. Дуэль!

— Это несовременно,— сказал Алик.— В наше время принято... что принято в наше время? Надо спросить у Владика...

Он уже было ушел, но обернулся и добавил:

— В наше время, после того как один другому сотворил подлость, противники встречаются и спрашивают друг друга: «Ну, как дела, старик?» —«Спасибо, ничего. А у тебя как?» — «У меня тоже все в порядке».— «Ну я тебя поздравляю! Привет!»... Эпоха мирного сосуществования...

Теперь они с Володей остались одни.

— Хорошо,— сказала Лена.

Он спросил:.

— Что хорошо?

— Тихо. Это кощунство — разговаривать в лесу. Давай помолчим...

Пошли молча, на расстоянии.

— А знаешь, я его представляла не таким,— сказала Лена.

— Кого?

— Шаповалова. Он довольно милый.

— Ничего... Как говорится, в разведку бы с ним не пошел, а по грибы — можно.

Она стояла, задрав голову. Падали листья. Они парили в воздухе, летели и кружились, как мысли. Она легла прямо в траву и все еще смотрела вверх — теперь ей были видны верхушки деревьев, совершенно неподвижные, будто их не касался ветер. Листья сами отрывались от веток и медленно плыли, прежде чем упасть на

землю. Она закрыла глаза, вслушиваясь в этот слабый шорох, словно различая в нем еще какие-то звуки...

Когда они вернулись, на поляне горел костер, Алик и Шаповалов колдовали над шашлыком, шла неторопливая беседа.

— Представьте себе трех мушкетеров с гипертонией...— рассуждал Владик.— В те времена, когда споры решались при помощи шпаги, нервная энергия тут же переходила в мускульную, поэтому человечество не знало инфарктов...

— Какой же вывод? — спросила жена Шаповалова.

— Профессор Лесников рекомендует, когда вы нервничаете, сделать несколько физических упражнений...

— Профессор Лесников рекомендует не нервничать,— сказал Алик.

Женщины еще принялись готовить трапезу — на траве появилась скатерть, на ней тарелки с закуской, хлеб; кто-то принес бутылки; молодой человек с выправкой спортсмена, в элегантном туристском костюме, вытащил из машины небольшой чемодан, в нем оказались металлические стопки, ножи, вилки — весь набор для походного застолья.

— Чудо цивилизации, — сказал Алик. — Человек на природе чувствует себя как дома. Есть даже специальная кофеварка на аккумуляторной батарее. Кофе на природе.

— Это очень удобно,— сказал спортивный мужчина.

— Мы, кажется, будем иметь сегодня удовольствие вас послушать,— сказала Алику жена Шаповалова.— Говорят, что вы...

— Это преувеличено,— скромно ответил Алик.

— Володя! — вдруг закричала жена Шаповалова.

Все обернулись вслед за ней. По реке плыл теплоход, а где-то впереди, пересекая ему дорогу, возникала и терялась в воде фигурка пловца.

— Володя! — кричала жена Шаповалова.

— Он видит, видит, он успеет! — сказал Алик.

Голова пловца появлялась и исчезала; трудно было понять, движется ли он к берегу или держится на месте, пережидая. Теплоход шел прямо на него.

— Я не могу смотреть на такие вещи! — ужаснулась жена Шаповалова.

— Ничего,— сказала Лена,— у него разряд по плаванию.

Наконец теплоход и пловец поравнялись, и оказалось, что между ними вполне достаточная дистанция. Володя спокойно плыл к берегу.

Интерес к происшествию исчез вместе с тревогой, все сразу принялись за свои дела и хлопоты.

— Отчаянный малый,— сказал Шаповалов, глядя на приближавшуюся фигуру Володи.— Он ведь талантливый человек и с хорошей хваткой, ему бы немножко разума и терпения...

Володя вышел из воды и, ежась, похлопывая себя по плечам и подпрыгивая, пошел к костру. И сразу же раздался призывный клич Люси:

— К столу, к столу!

— Следующий раз делайте это, пожалуйста, без меня,— сказала Володе жена Шаповалова.

Он стоял с полотенцем. Капли воды сверкали на его сильной груди, на литых загорелых плечах. Он не спеша вытирался.

— Товарищи, товарищи! — призывал Владик.— Шашлык в порядке живой очереди!

— Люсенька, не забудь нашу дружбу! — напоминал спортивный мужчина.

— Нет, нет, мне хватит, я худею,— говорил Алик.

— А мне надо поправиться! — заявлял, подставляя тарелку, Володя.

— А тост? Кто скажет тост? — беспокоился Шаповалов.— Длинный кавказский тост.

— Короткий! — возражал Володя.

— У меня всегда один тост,— заявил Алик и поднял металлическую стопку.— Всего хорошего!

— Это что значит — до свидания? — удивилась Люся.

— Это значит — всего хорошего!..

— А чья это подкова? — вдруг спросил спортивный мужчина.

— Что за подкова?

— Где? Покажите!

— Это моя подкова,— спокойно сказала Люся.

— Где вы ее нашли? Это на счастье! — обрадовалась жена Шаповалова.

— Я знаю,— сказала Люся.

Подкова переходила из рук в руки; каждый держал ее на свой манер — один подбрасывал на ладони, другой рассматривал, третий сжимал в пальцах, пытаясь согнуть.

— Это делается не так,— сказал спортивный мужчина.— Ну-ка дайте.

И, взяв подкову, подержав на ладони, медленным сильным движением зажал ее в пальцах. Лицо его напряглось, несколько секунд прошло в неподвижности, наконец железо поддалось, он выдохнул воздух и разжал руку.

— Здорово! — воскликнула жена Шаповалова.— Ура!

— Браво,— сказал Алик.

— Браво! — повторила Люся, забирая подкову и разглядывая ее с восхищением.— Согнулась!

— Ну, старик,— удивился Алик,— этого я за тобой не знал. У тебя мускулы.

— Юрий Власов,— сказал Шаповалов.

— Всего хорошего,— сказал Алик, осушая металлическую стопку.

— Кстати, лучший способ укрепить свое здоровье,— заметил Владик.— Сейчас во многих странах увлекаются культуризмом. Гантелями, подковами...

— Какой же вывод? — спросила жена Шаповалова.

Лене вдруг показалось, что все это она уже слышала раньше — эти слова, весь этот скользящий необязательный разговор без начала и конца, никого всерьез не занимающий. Она подняла голову и медленно повела взглядом по лицам, рассматривая их как бы со стороны. Володя отошел от костра, держа в руке шампур с шашлыком. Он нес его Шаповалову.

— Давайте во что-нибудь сыграем,— громко предлагала Люся.

— Ну, например?

— Ну, например, в города. Я начинаю. Владивосток...

— Киев,— подхватил Шаповалов.—Ваша очередь, — сказал он Владику.

— Ванкувер,— сказал Владик и обернулся к жене Шаповалова.— Теперь вы на «Р».

Лена наклонилась к Алику.

— Алик, я действительно к вам хорошо отношусь. Вы хотите сделать мне приятное?

— Все, что прикажете,— сказал Алик.

— Вы можете сегодня не петь?

Алик удивился, но сказал:

— Хорошо.

— Рига! — обрадовалась жена Шаповалова.

— Анкара,— сказал спортивный мужчина.

— Архангельск,— сказала Люся.— А давайте лучше — в великих людей.

— Нам обещали песни,— вспомнил Шаповалов, дожевывая шашлык.

— Их нет у меня, — сообщил Алик.— Гитара сломалась.

— Как сломалась? — воскликнула жена Шаповалова.— А без гитары?

— Без гитары я не пою. Требуется аккомпанемент.

— Давайте рассказывать случаи,— сказала Люся.— Разные случаи из жизни. Допустим, один начинает...

— Другой подхватывает,— сказал Володя.

— Забавные случаи. Удивительные случаи,— сказал Алик.

— А вам бывало когда-нибудь страшно? — спросила вдруг Лена.

— Вот-вот-вот! — обрадовалась Люся.— Давайте — страшные случаи!

— Человек встретил удава,— сказал Володя.

— Нет, зачем же! За человеком гналась теща с утюгом!— подхватил Шаповалов.

— Вот я вам расскажу про тещу!— воскликнул Владик.— Это, правда, избитая тема. У одного моего приятеля жена уехала в Карловы Вары. Он остался с двумя детьми и с тещей... Подождите, не смейтесь...

— Это страшный случай? — спросила Люся.— Мы договорились — про страшные случаи. Вот вы, пожалуйста, расскажите! — обратилась она к Володе.

— У меня не было страшных случаев,— сказал Володя.

— Вот Юра нам расскажет, он приехал из Камбоджи! — объявила жена Шаповалова.— Юра, пожалуйста!

Спортивный мужчина, к которому это относилось, собрался уже было рассказывать, как его перебил Шаповалов.

— Вот вам страшный случай из жизни,— сказал он.— Лет этак двенадцать тому назад я читал свою первую лекцию. Волнуюсь, что-то такое говорю, а тут на первой парте, перед носом, такой молоденький нахал бросает записки через всю аудиторию, там у него какая-то очаровательная брюнетка. И даже не ждут, когда я отвернусь. У меня в горле пересохло, ну, сейчас я тебя придушу!..

— С тех пор мы стали друзьями! — весело объявил Володя.

Жена Шаповалова, отсмеявшись, вспомнила про спортивного мужчину:

— Юра, просим!

— Страшный случай,— сказал Юра.— Вот такой случай. Это было в шестьдесят первом году. Вызывает посол — надо ехать на прием к королю, немедленно. Едем, осталось два квартала, и вдруг машина — стоп, чихнула и ни с места. Что делать? Скандал! В королевский дворец не поедешь на чем попало, допустим, на такси, а тем более пешком. Вопрос: где достать машину?

— А вы когда-нибудь прививали себе яд? Яд кураре? — вдруг спросила Лена.

— Что-что? Какой яд? — удивился спортивный мужчина.

— Кураре,— объяснил Владик.— Это то, что применяли индейцы. Действует мгновенно.

— Это двое ребят из Киева, врачи,— продолжал Владик.— Они делали эти опыты, искали новое средство для обезболивания, потрясающие ребята...

— Было по радио,— сказала жена Шаповалова.— Вы не помните?

— Ну как же,— сказал Алик.— Я систематически слушаю радио. «Отвечаем на ваши вопросы».

— «Сто вопросов, сто ответов»,— сказал Володя.

— А вы когда-нибудь прививали себе яд кураре?— повторила Лена и посмотрела на Алика.— Вы, Алик!

— Я —я нет, не прививал себе яда,—не сразу ответил Алик.— Мне приходилось иметь дело с более приятными вещами. Например, с сиренью. Однажды я сидел в кустах сирени. Это продолжалось четыре дня. В сиреневом садочке... Правда, было одно неудобство. Вокруг были их танки, впереди наше минное поле. А сирень была очень крупная, вот такие гроздья... С тех пор я не люблю запаха сирени... а заодно и черемухи...

Наступила пауза.

— Какой же вывод? — спросила жена Шаповалова.

— Вот это не знаю, — сказал Алик.— Чего не знаю, того не знаю. Сейчас мы спросим у Владика.

— Я здесь,— сказал Владик.

— Давайте опять — в города. Кто хочет? Или в великих людей!— предложила Люся.

Алик оглянулся:

— А где Лена?

— Здесь где-то,— сказала Люся.— Лена!

Никто не отозвался.

— Лена! — позвал Володя.

Кто-то повторил:

— Лена!

И еще раз, громче:

— Лена!

Стало совсем тихо. Стало слышно, как трещит костер. Свет и тени от его пламени бежали по лицам.

— Лена! — еще раз, громче позвал Володя.

Вдруг в сумерках ярко вспыхнули фары машины и затем раздался голос совсем рядом:

— Ну чего вы кричите, я здесь. В машине.

Всю обратную дорогу Лена молчала.

Володя время от времени поворачивал к ней голову, спрашивал:

— Что с тобой? Ты что, плохо себя чувствуешь?

— Нет, ничего. Я устала.

Машину вел Володя, Алик был не в форме. Он дремал на заднем сиденье, упираясь головой в плечо Люси. На другой «Волге», впереди, спортивный мужчина вез Шаповаловых.

Где-то на площади, на одной из московских застав, обе «Волги» остановились.

— Мы поедем направо,— сказал спортивный мужчина, подойдя к Володе. За ним шли Шаповаловы.

— Мы поедем направо. Спасибо, Володя,— сказал Шаповалов, заключая вечер крепким рукопожатием. — Мы получили большое удовольствие. Ждем вас у себя. Без Леночки не приходи...

— Приходите обязательно, Леночка, милая! — улыбнулась на прощание супруга Шаповалова.

Потом отвозили Алика с Люсей.

— Ну как обстоят дела? — вдруг спросила Лена.

Володя взглянул на нее.

— Какие дела? Мы не говорили о делах.

— На таких раутах о делах не говорят. Но дела делаются,— заметил Алик.

Остановились.

— Все в порядке, старики, не надо меня провожать,— сказал Алик, тяжело вылезая из машины.— Когда со мной Люся, вы можете быть спокойны за мою жизнь. Ничего, ничего, все нормально,— улыбнулся он Лене. — Утром побреемся, наденем чистую рубашку, и все будет нормально. В том-то и дело.

Он стоял, наклонившись к окну машины, и смотрел на Лену.

— Только иногда вот очень хочется, Леночка, нервную энергию перевести в мускульную,— сказал он, сжимая кулак.— Как советует Владик... Привет! Машину— завтра.— Помахал рукой Володе.— Не забудь полить цветы...

У перекрестка, когда Володя перестраивался в правый ряд для поворота, Лена сказала:

— Поехали прямо.

Он взглянул на нее, ничего не сказал, тут же перестроился снова. Когда миновали перекресток, спросил:

— Ты что, едешь домой?

Она не ответила.

— Что ты молчишь? — сказал он.— Ты что, обещала матери?

Она промолчала снова.

— Может быть, ты скажешь, в чем дело?

— Нет, ничего.

— Ну хорошо,— сказал он, останавливая машину у ее дома. И привлек ее к себе.

Потом вышел вслед за ней. В парадном спросил легко:

— Как завтра? Кто, кому, когда?

— Не знаю.

— Ладно, я позвоню вечером. Я поехал.

— Не надо, не звони,— сказала она.

— Что? — не понял Володя.

Но она уже бежала по лестнице.

Войдя в комнату, она как была, в пальто, подошла к окну.

Он еще стоял на улице возле машины. Потом она увидела, как он ударяет ногой по скату, пробуя твердость баллона. Потом он сел в машину и уехал.

Она тихо прошла по темному коридору в ванную, потом вернулась к себе в комнату и так же тихо, чтобы не разбудить мать, разделась и легла.

Ночью ее разбудил телефонный звонок.

Она не сразу поняла, в чем дело. Босиком, в рубашке, накинув на плечи халат, она побежала к телефону, сняла трубку, сказала шепотом:

— Алло!

— Это я, Лена. Я вас разбудил? — раздался громкий голос в трубке, такой громкий, что казалось, он вырвался из мембраны и сейчас поднимет всех вокруг.

— Женя? Вы с ума сошли, вы знаете, который час?— прошептала в трубку Лена.

— Вы стоите или сидите?

— Я сплю.

— Я не хочу, чтобы вы спали,— громко объявил голос в трубке.— Вы не должны спать. Вы можете сейчас выйти?

— Куда выйти?

— На улицу.

— Что случилось?

— Клыкастый месяц вылез на востоке над соснами и костяками скал...

— Что-что?

— Здесь он стоял, здесь рвался плащ широкий, здесь Байрона он нараспев читал. Здесь, внизу, где «Фрукты—овощи»...

— Вы что, выпили?

— Выпил. У меня сегодня день рождения.

— Вы с ума сошли! Я кладу трубку.

— Подожди!— решительно произнес громкий Женин голос.— Если ты положишь трубку, я позвоню еще. Буду звонить всю ночь, и твои соседи напишут жалобу.

Голос гремел. Казалось, сейчас он поднимет всю квартиру, и Лена невольно зажала трубку рукой.

— Мне сегодня двадцать пять лет, это очень много, если подумать. Когда человек встречает другого человека — это ведь всегда надежда. Ты слышишь меня?

— Да. Слышу...

— Это всегда надежда... Я не старался тебя увидеть, мне просто нужно было тебе звонить, и слышать твой голос, и говорить тебе все, что я думаю, и не думать, как это будет выглядеть — смешно или наивно... Ты слышишь меня?

— Да.

— Тебе удобно разговаривать?

— Нет.

— Ну тогда...

— Нет, говори.

— Я хочу, чтоб все было настоящее, чтоб можно было умереть за друга или что-то сделать большое, выше своей судьбы. Ты понимаешь? Мне надоел этот всеобщий треп, когда слова ничего не значат... Лена, слушай, я должен тебя увидеть!

— Хорошо, Женя.

— Скажи — когда.

— Женя, ты мне просто позвонишь, и мы увидимся...

— Что-что?

— Я не могу громче. Ты мне позвонишь...

— Хорошо. Иди спать, я тебя разбудил. Спокойной ночи.

— Спокойной ночи, Женя. Ну иди.

— Я иду.
— Иди.
— Давай вместе.
— Давай.
— Ну, хорошо, я первый.
В трубке раздались короткие гудки.
Лена повесила трубку и тихо вошла в комнату.
Она прилегла, не раздеваясь, и лежала с открытыми глазами, глядя в темноту.

В лес медленно вошел рассвет. Вместе с шорохом утреннего ветра он поплыл между высокими прямыми соснами. Деревья раскачивали верхушки, слушали тишину и поверяли друг другу свои мысли.

В комнате было все по-новому, вещи стояли в ином, непривычном порядке: маленький письменный стол, за которым занималась Лена, поместился теперь вплотную к окну, а его прежнее место занял столик с радиоприемником. Передавали танцевальную музыку, было воскресное утро.

Лена сидела с книгами и тоже казалась какой-то новой — в темном свитере, закрывавшем шею, с волосами, собранными на затылке, подтянутая и спокойная.

— Тебе не мешает радио?— спросила мать, неслышно появившись на пороге.

— Нет, ничего.

— Ты же не слушаешь, я выключу.

— Не надо, пускай.

На столе перед Леной лежала английская брошюра, вся испещренная карандашными пометками, и рядом толстый словарь с закладками.

В передней звонил телефон.

— Если — тебя, я скажу, что ты занимаешься,— предложила мать.— Пусть позвонят попозже.

— Это не меня,— сказала Лена.

Мать присела на тахту и продолжала смотреть на нее, пока не решилась спросить:

— Он что... его нет в Москве?

Лена ответила, не повернув головы от книги:

— Он в командировке, на два месяца. Если позвонит Зина... я вечером дома.

— Хорошо,— сказала мать.— Может, куда-нибудь сходите?

— Не знаю, посмотрим. Может быть, как раз наоборот — посидим дома. Завтра я поздно освобождаюсь с работы, послезавтра — бассейн, мы с Юлькой взяли абонементы... в среду у нас собрание, в четверг мы с тобой идем в театр —вот и вся неделя.

— А что с твоим отпуском? — осторожно спросила мать.— Если он уехал на два месяца...

— Посмотрим,— сказала Лена.

Это означало, что дальнейшие расспросы бессмысленны, и мать, посидев еще немного в раздумье, раскрыла газету.

Было тихо, по-прежнему негромко звучала музыка.

— Я иногда смотрю: до чего вы похожи,— сказала мать.— Типичная отцовская манера: включить радио и зажать уши.

Снова звонил телефон.

— Я послушаю,— сказала мать и вышла из комнаты.

Лена сидела в раздумье, уже не глядя в книгу. Она не сразу откликнулась, когда из коридора позвали:

— Лена!

— Ну что?

— Иди скорей, междугородная! — сказала мать, входя.

Лена нашарила под столом туфли и пошла к телефону.

— Будете говорить со Свердловском, — предупредил металлический голос в трубке, потом что-то прогудело, и тот же или другой голос сказал:— Говорите, Москва.

— Я слушаю,— крикнула в трубку Лена.— Алло!

И услышала совсем близко:

— Лена, здравствуй!

— Здравствуйте, Женя! — удивилась Лена.— Вы откуда?

— Я из Свердловска!— радостно сообщил знакомый голос.— Я тебе не звонил эти дни, пришлось вылететь в командировку, но я уже скоро возвращаюсь. Как ты живешь?

— Спасибо, все в порядке,— сказала Лена.

— Хорошо слышно, да?

— Да, я слышу отлично.

— Мы здесь еще дня три, в четверг я уже буду, самолет прилетает, по-моему, один в десять, другой в половине седьмого. Я сразу позвоню.

— Хорошо, Женя, позвоните.

На том конце провода наступила настороженная пауза. Потом знакомый голос заговорил:

— Мне немножко неловко перед вами... тот разговор, ночью... бывает такая откровенность, которая...

— Нет, Женя, я вам очень благодарна, и хорошо, что вы меня тогда разбудили и сказали мне все это.

— Алло!— вдруг закричал голос в трубке, его перебили еще какие-то голоса, наконец он смог продолжать:— Я слушаю, Лена. Лена!

— Я здесь,— сказала Лена.— Я говорю, спасибо вам, только не надо каяться, потому что вы сейчас все испортите...

— Хорошо, не буду,— откуда-то издалека, словно удаляясь, произнес голос Жени.

Из своей комнаты вышел Валька, он поискал на вешалке плащ и направился к лестнице.

— Приезжайте,— сказала Лена.

— Хорошо,— ответил далекий голос.

Она еще ждала, не решаясь первой повесить трубку. На том конце провода тоже ждали. Наконец чужой женский голос спросил:

— Окончили, Москва? Повесьте трубочку.

Лена вошла в комнату. По радио передавали последние известия. Мать сидела с газетой.

— Это из Свердловска. Знакомый один,— сказала Лена.

— Я подумала, когда сказали — междугородная...

— Нет, это не Володя. Ему сложно звонить. Это далеко.— Лена усаживалась на свое место, за стол у окна.

Тихий голос по радио говорил:

— ...удерживалась прохладная погода с небольшими дождями, местами наблюдались заморозки. Сегодня утром в Риге было шесть, в Киеве — девять, в Свердловске — одиннадцать, в Ленинграде и Хабаровске — двенадцать, в Тбилиси — шестнадцать градусов тепла...

— Где-нибудь в Сибири? — спросила мать.

— Еще дальше. Совсем далеко.

Лена сидела, подперев подбородок кулаками. Напротив за своим столом возилась с графиками Юлька.

О чем-то вспомнив, Лена сняла трубку телефона, набрала трехзначный номер.

— Ивана Ефимыча. Иван Ефимыч! Мне нужны эти цифры по набору. Да, пожалуйста. И потом, может, нам переставить местами эти заказы, пустить сначала медицину? Почему? — она слушала, прижав трубку плечом и перебирая бумаги.

В это время Юлька сказала:

— Смотри, это не твой там ходит?

Лена посмотрела в окно.

Внизу, напротив, у забора с афишами медленно прохаживался Володя.

— Ну, хорошо, Иван Ефимыч, — сказала Лена в трубку, — сверьтесь и позвоните. Я жду...

— А ему все равно, что печатать,— сказала Юлька. — Шлепает себе этикетки, тираж два миллиона, и возни никакой.

Дверь шумно распахнулась, и в комнату ввалилось несколько человек.

— А ну, быстренько! — скомандовал один из них, низенький мужчина, и, заперев дверь, извлек из карманов два стакана.

Другой мужчина вытащил из-за пазухи бутылку вина, третий взял стакан из-под цветов, стоявших на столе у Лены, и, наполнив его, обратился к пожилой женщине с короткой стрижкой:

— Варвара Васильевна, счастливо провести! И чтоб погода соответствовала. Будь здорова!

— Будь здорова, Варвара, поправляйся! — сказал, поднимая стакан, низенький мужчина.

— Спасибо, спасибо,— отвечала Варвара, нарезая на столе у Юли торт «Сюрприз», который она принесла с собой.— Угощайтесь, девочки.

Кто-то постучал, его быстро впустили и тут же заперли за ним дверь. Покончив с вином и тортом, гости так же быстро забрали стаканы, спрятали бутылку и разошлись. Низенького мужчину задержала Юля.

— Алексей Петрович, а как же у меня с отпуском? Вы сперва обещали в августе...

— Я всем обещал,— заявил низенький. — У одной путевка, у другой муж — у мужа отпуск с пятнадцатого...

— У меня тоже муж,— сказала Юля.

Низенький посмотрел на нее недоверчиво.

— Ну вот что, теряем рабочее время. Вот с ней говори,— он кивнул на Лену,— у нее с двадцатого, можете поменяться.

— Я не пойду с двадцатого,— сказала Лена.

— Вы что, сговорились! — рассердился низенький.— Да пусть эти ваши мужья приспосабливаются, у нас в конце концов равноправие!

Он шумно вышел, девушки проводили его взглядом и принялись за работу.

— Ты что, правда, замуж решила?— спросила Лена. — Жениться надо зимой. Весна и лето— мертвый сезон. Это статистика. Серьезно. Шесть тысяч браков ежедневно, четыре брака в минуту...

Юля смотрела на нее внимательно.

— Слушай, ну как у вас с ним?

— Нормально,— сказала Лена.

— Да,— заметила Юля,— от тебя никогда ничего не добьешься.

Лена улыбнулась:

— А зачем добиваться?..

И посмотрела в окно.

Володя медленно прохаживался, разглядывая афиши.

Уже удалившись, где-то на перекрестке, он повернул обратно и стал виден снова в расстегнутом плаще, с руками за спиной.

— Ну, ты идешь? — спросила Юля. Она уже окончила свои труды и одевалась.

Лена не спеша собрала со стола бумаги, оделась и вышла вместе с Юлей.

Они расстались на улице у подъезда. Юля махнула ей рукой на прощание, и, оглянувшись на Володю пошла своей дорогой.

— Здравствуй, — сказала Лена.

Он ответил:

— Здравствуй.

Они остановились друг против друга: он на тротуаре, она на мостовой. Он спросил:

— Ну как ты?

Она кивнула в ответ:

— Ничего, — и первая пошла. — А у тебя что нового?

— Так, в общем все по-старому. Я звонил тебе на работу.

— Я сейчас все время в цехе, конец месяца.

— Ты переменила прическу?

— Да, надоели длинные волосы. А как там все? Алик?

— Я никого не вижу. У нас тоже запарка. Потребовали весь материал. Начальство новое, я тебе не говорил?

— А что с Левой?

— А что с Левой? Ничего,— отвегил он удивленно.

— Вы уже не работаете вместе?

— Он сам отказался. Ему сейчас просто невыгодно это делать.

— Да? А что ему выгодно?

— Он играет в принципы. Тоже не так плохо по нынешним временам. Люди делают на этом карьеру.

— Ну ладно,— сказала она, остановившись у подъезда большого нового дома.

Он покосился на дверь, спросил осторожно:

— А если мы немножко погуляем? Ты как?

— Нет, Володя, не получится,— сказала она спокойно,— мне надо к моим избирателям

— А где твои избиратели?

— Вот здесь. Этот подъезд весь мой.

— Я тебя подожду.

— Это долго.

— Я здесь погуляю.

— Смотри,— сказала она,— если ты не торопишься...— И, оставив его на улице, вошла в парадное.

Он догнал ее.

— Дай-ка мне половину. Где твои квартиры? Вот эти? Давай, ты — четные, я — нечетные, будет скорее. Что там у тебя, покажи. Так. Это биографии, что ли? Так, ясно. Ну давай. По-быстрому.

И, не дав ей опомниться, взял у нее из рук бумаги, с которыми она шла, разделил, отдал ей половину и уже позвонил в звонок ближайшей квартиры.

Лена позвонила в квартиру напротив. Ей открыла молодая женщина. В комнате за столом сидело огромное семейство — от седобородого деда до маленьких внучат; все они обедали и смотрели телевизор.

— Пожалуйте с нами,— пригласил Лену хозяин дома.— Нет, нет, мы вас не отпустим....

— Спасибо, я обедала, — смутилась Лена.

— Ну тогда рюмочку красного!

— Нет, нет, спасибо. Я ваш агитатор. Я пришла напомнить вам, что двенадцатого выборы в городской совет...

— Все знаем,— сказал хозяин дома.— Одну рюмочку, это сладкое!.. Вот теперь, пожалуйста, агитируйте. Валя, выключи телевизор.

Лена приготовилась говорить, стало тихо, все смотрели на нее.

— А хотите, не надо агитировать,— предложил хозяин.— Мы все тут сами агитаторы.

— Ну хорошо,— согласилась Лена.

— На дорожку!— сказал хозяин.— У нас сегодня такое дело, видишь — дед приехал из деревни, — и он показал на деда.— Между прочим, заслуженный человек, герой труда.— Дед кивнул при этих словах. — Тоже депутат. Верно, дед? Или тебя этот год не выбрали?

— Выбрали,— сказал дед.

— Вот видишь... Ну, на дорожку!— повторил хозяин дома и поднес Лене стопку.

Лена засмеялась и выпила.

...— Разрешите доложить? — раздался откуда-то сверху Володин голос, когда Лена вышла на площадку между этажами.

Он стоял этажом выше, перегнувшись через перила, и смотрел на нее.

— Разрешите доложить,— продолжал он,— в двух квартирах рассказал биографию кандидата, в одной поел арбуз, осталась еще одна.

— Ну давай,— сказала она равнодушно.— А где ты узнал биографию?

— Тут написано. Немножко добавил от себя. Развил.

Он смотрел на нее, выжидая улыбки, и она наконец улыбнулась.

Тогда он улыбнулся тоже.

Эта улыбка делала ее безоружной. Она перестала улыбаться, шагнула ему навстречу и, сторонясь, прошла мимо — наверх.

...— Пожалуйста, пожалуйста, милости просим,— засуетился старик в полосатой рубахе и толстых валенках; на носу у него были очки, в руках — газета.— Проходите смелей. Проходите. Простите, ваше имя-отчество?

— Елена Федоровна.

— Так, пожалуйста,— сказал старик, усадив Лену в качалку и сам устроившись напротив.— Что там слыхать на свете? Вы у нас, кажется, новый агитатор? А где эта девушка, которая была до вас, тоже из типографии?

— Она в отпуске.

— Вы, значит, у нас новенькая,— повторил старик, разглядывая Лену. Он явно готовился к обстоятельному разговору.— Вот скажите вы мне...— начал он наконец,— я вас не буду спрашивать про китайцев, тут дело ясное, но вот насчет Франции: чем вы объясняете такую позицию де Голля? Я когда был во Франции... это было в пятнадцатом году, я был в плену, жил у крестьянина в деревне Ламри, департамент Марна... Мать, организуй-ка нам чаю,—сказал он вошедшей жене,— там у тебя варенье, если не ошибаюсь... Вы не торопитесь?

...Володя сидел на лестнице, где-то на четвертом этаже, насвистывал и ждал, поглядывая на дверь. Сверху спускалась женщина с хозяйственной сумкой, и ему пришлось встать и посторониться, уступая дорогу. Женщина оглянулась на него удивленно.

Он не стал больше садиться. Посмотрев на часы, он подошел к двери и позвонил.

— Прошу прощения,— сказал он пожилой женщине, открывшей дверь.— Если не ошибаюсь,— он был изысканно вежлив,— у вас находится наш агитатор. Вы не могли бы ее попросить? Я из райкома.

— Пожалуйста,— сказала женщина.— Заходите.

— Нет, ничего, я подожду.

Женщина ушла и тут же вернулась с Леной; за ними шел старик в валенках.

— Елена Федоровна,— сказал Володя,— простите, если я помешал, но там уже все собрались, ждут вас...

— Да-да, иду,— сказала Лена.

Он скромно отошел от двери. Лена прощалась со стариками.

— Значит, в пятницу, смотри, без обмана,— предупреждал старик. Он проводил ее до лестницы, ответил поклоном на вежливый поклон Володи и смотрел им вслед, пока они спускались.

— У меня еще квартиры,— сказала Лена.

Сделала шаг по лестнице, обернулась и добавила:

— Только не ходи за мной... из райкома...

...Посреди комнаты, у столика с магнитофоном, сидел юноша. Он приглушил музыку и вопросительно уставился на Лену.

— Семенов Георгий Никифорович— вы? — спросила Лена.

— Я, — сказал юноша.— Садитесь. Хотите арбуза? Выборы состоятся в помещении школы в воскресенье с шести утра до двенадцати ночи...

— Все правильно,— сказала Лена.— Я вижу, вас не нужно агитировать.

— Нет, меня нужно агитировать, — *сказал парень.*— Садитесь.

— Хорошо. Какие у вас вопросы?

— У меня вопрос,— с серьезным лицом сказал парень.— Где я могу вас увидеть?

— На избирательном участке,— сказала Лена.

— Когда?

— Ровно в шесть утра.

— Ой, — сказал парень.— Ну хорошо. Приду к шести. Только смотрите, без обмана!

Он вышел за ней на лестницу и, когда она остановилась у двери напротив, сказал, прощаясь:

— Их, по-моему, нет никого. Значит, в шесть утра!..

Лена позвонила. Из-за двери отозвался мужской голос:

— Да! Войдите!

Пожилой человек в пижаме, заложив руки за спину, прохаживался по комнате. Взгляд его был сосредоточен.

— Садитесь,— промолвил он, указав на стул перед письменным столом.— Курите.

— Я не курю. Я с избирательного участка, — сказала Лена.

— Так. Хорошо,— сказал человек в пижаме,— усаживаясь за стол и глядя на Лену.— Разрешите ваш документ.

— Как?— не поняла Лена.

— Ну что у вас есть? Паспорт, комсомольский билет...

Лена растерянно полезла в сумку за паспортом.

— Так, хорошо,— сказал человек в пижаме, перелистывая паспорт.— Елена Федоровна... год рождения тысяча девятьсот сороковой... русская... Замужем?

— Нет,— сказала Лена, недоумевая.

— Ну рассказывайте.— Он закрыл паспорт и положил его рядом с собой на стол.

— Что?

— Где вы работаете?

— Я работаю в типографии.

— Так. Ясно. В типографии. Кем работаете?

— Инженером-технологом...

— Так,— отметил про себя человек в пижаме.— Ну что там у вас на участке?— и повернулся к столику, на котором стоял телефон. Он снял трубку, покрутил диск и произнес:— Ерохина. Ерохин? Что там у вас?.. Ясно. На футбол? Не знаю, не решил.— Что-то рассмешило его, он засмеялся в трубку. — Ну это ты загнул. Ладно, давай действуй, я у себя.— И, положив трубку, снова обратился к Лене.— Ну, на чем мы остановились. Как там народ? Говорили с народом?

— Да.

— Какие настроения?

— Настроения? Нормальные.

— А конкретно? Высказывания?

— Высказывания тоже нормальные. В тридцать первой квартире...

— Что в тридцать первой квартире?— спросил человек в пижаме и взял карандаш.

— Там потолок протекает на кухне. Надо заштукатурить.

— Так. Ясно.— Он что-то записал и поднял глаза на Лену.—Хорошо, вы можете идти. Дайте я подпишу вам пропуск.

— У меня нет пропуска, — сказала Лена.

— Нету?..— Человек в пижаме нахмурился.—Как же вы вошли?—Рука его потянулась к телефону.— Кто это? Ерохин? Сейчас от меня выйдет гражданка, пропустите ее.— Свободной рукой он вернул Лене паспорт и продолжал в трубку:— Что там у вас делается? Кто дежурит? Как? Почему—не понял! Та-ак. Что ж это вы, братцы, народ распустили!

Он встал из-за стола, ладонью придерживая трубку у уха.

В комнату быстро вошла молодая женщина с бидоном в руках.

— Папа!— произнесла она с укором и испугом и растерянно посмотрела на Лену, сказала ей тихо: — Вы не обращайте внимания, не бойтесь, это у него иногда... Ну что, папа, чаю выпьешь?

— Я не боюсь, — сказала Лена.

...Володя ждал ее на лестнице, они спускались вместе. Обогнав ее, он остановился и заглянул ей в глаза.

Она еще пыталась отстраниться, но он взял ее за плечи и притянул к себе — сильно, сразу. Он гладил ее волосы, руки, плечи, находил губами ее губы и глаза.

— Ну ты характер!— говорил он, целуя ее.

— Да,— отвечала она.

— Характер,— повторял он и вдруг почувствовал, что глаза ее мокры, и стал целовать глаза. Она прижалась к нему крепче, теперь ей хотелось спрятать голову у него на шее. Где-то наверху хлопнула дверь, она вздрогнула, отстранилась.

Кто-то спускался по лестнице.

Это был тот самый старик, который жил во Франции. В руках он держал авоську. Поравнявшись с парочкой, он отвел взгляд, потому что был человеком деликатным.

— Не забудьте, пожалуйста,— окликнул его Володя,— двенадцатого в помещении школы! Мы вас ждем! Пожалуйста!..

Домой она ехала в метро. По привычке, едва пристроившись, достала из сумки книгу.

Что-то, однако, отвлекло ее от чтения и заставило поднять голову. Она встретила взгляд сидящего напротив молодого человека. Он смотрел на нее и как будто слегка улыбался.

Ей вдруг показалось мучительно знакомым это лицо, эти глаза, очки. Она почти уверилась в своей догадке, как чья-то мощная спина заслонила от нее парня.

Это продолжалось недолго, спина подвинулась, молодой человек по-прежнему смотрел на Лену и почему-то на книгу, которую она держала в руках.

Она невольно опустила глаза на книгу.

И тут только заметила, что молодой человек держит в руках точно такую же книгу, в такой же обложке и с тем же названием «Семь дней в мае».

Они улыбнулись друг другу.

...Придя домой, она бросила взгляд на вешалку и вдруг заметила: что-то изменилось в привычном порядке висевших здесь пальто и плащей.

— Мама,— позвала она, вешая плащ.— А где...

— Что?— откликнулась мать.— А! Я ее убрала в шкаф. А то висит зря, пылится. Когда он ее заберет, эту куртку?

Лена пожала плечами.

— Ты будешь обедать? — спросила мать.

— Да-да,— сказала Лена и остановилась в дверях комнаты.— Мама... Ну, в общем я иду в отпуск. Наверно, с того понедельника.

— Да? Но сегодня шестое октября. Ты обратила на это внимание?

— Обратила.

— Так, может, лучше уж подождать немного и поехать зимой?

Лена постояла, раздумывая.

— Нет, ничего. Наверно, где-нибудь на юге еще можно догнать кусочек лета.

Узкая полоска пляжа где-то между Адлером и Гаграми вытянулась вдоль бетонной эстакады, по которой, прижатые к отвесным скалам, проходили поезда. Был конец октября, еще светило и пригревало солнце, море неутомимо накатывалось на гальку, пляж был пустынен. Лена неподвижно лежала на спине, подложив под голову надутый резиновый круг, прикрыв глаза картонным козырьком. Володя устроился рядом, в руках у него шелестела бумага — он читал письмо, потом отложил его, взял газету. Лежавший поодаль пожилой человек крутил свой транзистор — слышались музыка, обрывки слов, помехи...

— Ты спишь? — спросил Володя.

Она ответила, не шевельнувшись, не открывая глаза:

— Нет.

Потом спросила:

— Ну что он пишет?

— Увы... В Москве плюс девять. Дожди.

— А что со статьей?

— Вроде все нормально. Сдали в набор.

— И что, там будет его подпись тоже?

— И не только подпись, но и его глубокие мысли и оригинальные выводы Он тебе передает привет. «Приходите к нам в гости с Леночкой».

— Спасибо. Ему тоже.

Они замолчали. Сосед с транзистором нашел наконец музыку. Лена продолжала лежать неподвижно, и снова казалось, что она спит.

Тогда он сказал:

— Ты пойми, я ведь не собираюсь заводить с ним сентиментальный роман. Они поступают с нами, как хотят, они берут от нас все, и от них надо брать все, что можно...

— А Лева?

— Что Лева?

— Как поступают с такими людьми, как Лева?

Он повернулся.

— Я еще не знаю, кто из нас будет в выигрыше — я или он...

— Шаповалов.

Он рассмеялся.

— Это ты хорошо сказала!

Потом он спросил:

— Будем еще купаться?

— Мм...— промычала она.

Море трудилось с однообразным убаюкивающим шумом. Вдоль берега стояли торчком каркасы рыболовных снастей, похожие на скелеты странных морских животных. Пахло солью, рыбой и водорослями.

— Есть люди, которых все обязаны жалеть,— вдруг заговорил Володя.— Они делают на этом жизнь. На жалости. Они неудачники, им всегда не везет, и по этой причине все должны с ними носиться. А я, если ты хочешь знать, ненавижу жалость и не умею и не хочу жалеть. Меня никто не жалел. Эти люди привыкли жить за чужой счет. Они берут у других то, что им не принадлежит!

— А ты ничего не берешь у других?

Он поднялся, сел.

— Я беру свое. То, что принадлежит мне.

Но Лена лежала неподвижно, не шевелясь, не открывая глаза.

— Зачем тебе все это нужно, я не понимаю,— проговорила она тихо.—Четыреста знакомых, песни под гитару. Шаповаловы, шашлыки, товарищ из Камбоджи... Это все хобби... Хобби, хобби,— повторила она, — все не главное, не обязательное, побочное, может быть, может и не быть... четыреста знакомых, никто никому ничем не обязан....

— Ты как-то серьезно.— заметил Володя.

— Ну почему же... По-моему, основное наше занятие — мы избегаем серьезных разговоров...

Над пляжем прогрохотал поезд.

Потом стало тихо, и снова шумело море.

— Ты не сгоришь?— спросил он.—На этом солнце можно сгореть.

Она повернулась на бок. Теперь он видел ее глаза.

— А я? — спросила она.— Я кому принадлежу?

Он ответил:

— Мне.

— Тебе лично?

Мимо них вдоль берега, лениво тарахтя, проползла моторка.

— Я знаю, о чем ты думаешь. Хочешь, я тебе скажу? — Он приподнялся на локтях.— Серьезно. Мы никогда об этом не говорили. О нас с тобой. Я даже не могу понять, почему мы об этом не говорили. Тебя это задевало, я знаю.

— Нет.

— Неправда. Это задевает любую женщину. Ты не думай, я ведь тоже понимаю: надо приходить к чему-то определенному, рано или поздно что-то надо решать, и я ничего не мог решить, и неужели ты думаешь, что я сам не мучился, не казнил себя за это...

— Четвертовал.

— Подожди,— сказал он,— это ведь действительно серьезно. Я смотрю на женатых людей... Два человека должны быть друг другу необходимы. Не просто любовь — это было и у тебя и у меня, но должна быть женщина, которая тебе необходима, вот что я понял. И, короче говоря, вернемся и сходим в это самое учреждение, где делают людей счастливыми...

Лена подняла на него глаза.

— Ты делаешь мне предложение?

— Да! И притом вполне серьезно и даже торжественно.

Он поискал глазами одежду, нашел сорочку, натянул на голое тело. Потом полез в сумку за флягой.

Он сидел перед ней в сорочке, с голыми ногами и протягивал стаканчик:

— Держи!

Она взяла, пригубила.

— Ну а что, если я тоже захочу сохранить независимость?

Он засмеялся.

— Нет, правда,— сказала она.— Может быть такой вариант?

— Наверно,— сказал он, пожав плечами.

Море ударяло в берег негромкими сдержанными залпами, шорох гальки отвечал им, как эхо. Наверху, выгнувшись широкой дугой, повторяя изгиб эстакады, тянулся поезд.

— Моя двоюродная сестра спрашивала меня, какой ты. Злой, добрый, пьющий или нет... Я сказала все как есть. Объективно. Все твои достоинства. Я сказала, что ты непьющий, нескупой, не бабник, это тоже важно. Что у тебя легкий характер и что ты не трус...

— Спасибо,— усмехнулся Володя.

— Но, знаешь,— Лена пристроила стаканчик между камнями,— я, наверно, никогда не сумею ей объяснить, почему, несмотря на все твои прекрасные качества, я не пойду за тебя замуж.

Он смотрел на нее, вытаращив глаза, и вдруг рассмеялся.

— Мне страшно за тебя, Володя,— продолжала она тихо, глядя, как волны накатываются на берег.— Все-все перепуталось — то, что для смеха, и то, что серьезно, и мне иногда страшно, как будто мы делаем что-то нечестное, не так живем, что-то забыли... а жизнь идет... Я опять усложняю?

— Ничего, валяй.

Она замолчала.

И снова стало слышно море.

Она сидела, отвернувшись, закрывшись от солнца ладонью, и Володя не видел, как поползла слеза по ее щеке.

— И какой вывод? — спросил Володя.

Она поднималась, стряхивала налипшие к телу камешки.

— Мы идем обедать,— сказала она буднично.

— Но перед этим искупаемся?

— Конечно.

Она натянула резиновую шапочку, спрятав под нее волосы. Потом пошла к воде, осторожно ступая по гальке босыми ногами. Он последовал за нею. Секунду они постояли, погрузив ноги в воду, затем сразу вошли и поплыли рядом, широко взмахивая руками.

Впервые после лета она надевала пальто. В коридоре ей попался Валька.

— Здравствуй,— сказал он.— Ну как там у вас на юге?

— У нас хорошо. А у вас? Все дождичек?

— Дождичек... Ты что, еще в отпуске?

— Нет, уже работаю.

— Тогда чего ж ты дома?

— А мне во вторую смену.

— Тогда чего ж так рано уходишь?

— Ишь ты какой. Просто иду погулять. Давно не была в Москве, соскучилась.— Она смотрела на него внимательно и с удивлением.— Слушай, как ты вырос! Когда это ты успел?

— Успел,— сказал Валька.— Под дождичком.— И тоже посмотрел на нее внимательно.— Хочешь яблоко?

— Очень.

Валька ушел в комнату и сразу же вышел огорченный.

— Зря похвастался. Съели. Жаль, было отличное яблоко.

— Ну, ничего,— успокоила его Лена.— Спасибо.

— Не за что,— пожал плечами Валька.

— Как не за что? Чудак — за внимание!

Дождь прошел, выглянувшее солнце подсушило асфальт. Было пятое ноября, канун праздника. Над улицей во всю ее ширину вешали транспарант, посреди стояла машина с вышкой, наверху у проводов копошились люди.

Она привычно шла среди сутолоки, машинально обходя людей, стоящих на тротуаре, и пропуская бегущих. Она не спешила.

Она шла, задерживаясь у афиш, разглядывая витрины и снова продолжая путь.

Остановилась у лотка с яблоками.

— Возьми яблочек,— сказала ей продавщица.— Смотри, одно к одному, прямо хоть на выставку. Бери, бери побольше.

Лена долго выбирала взглядом, наконец выбрала одно — крупное, красивое.

— Вот это,— и положила на весы.

— Двадцать две копейки,— сказала продавщица.

И добавила вслед:

— Копаются, выбирают на триста грамм!

Она оказалась в сквере у Большого театра и, может быть, сразу прошла бы его насквозь, если бы не странное скопление народа, заставившее ее замедлить шаг, и остановиться, и посмотреть вокруг себя.

Люди вели себя необычно. Они стояли и сидели группками, переходили друг к другу, встречались, как старые знакомые, собирались толпами то тут, то там. Рядом с Леной обнимались двое пожилых мужчин; они хлопали друг друга по плечам, по спине, обмениваясь короткими восклицаниями, смысл которых трудно было понять.

— Ребята! — окликнула их пожилая женщина и бросилась на шею сразу обоим. Теперь их стало трое, и все трое застыли в одном объятии, и Лена увидела на глазах у женщины слезы.

Рядом стояли, обняв друг друга, еще двое мужчин и с ними женщина в военной форме, с погонами майора. Толстый человек высматривал кого-то в толпе. Старичок в темном плаще и шляпе с помятыми полями ворочался в объятиях высокого полковника. Кто-то окликнул Лену. Она обернулась и не сразу увидела муж-

чину в макинтоше, с фотоаппаратом через плечо. Сложив ладони рупором, он звал громко:

— Лена, Лена!

Седая полная женщина в жакете, с планками орденов на груди поспешила ему навстречу. Очевидно, это и была Лена.

Теперь уже можно было понять, что это ветераны какой-то дивизии, или, может быть, целого фронта, или участники какой-то особо замечательной операции, назначившие друг другу день и место встречи. Разные по облику, по одежде, все они здесь были равны и не стеснялись ни объятий, ни слез. Несколько уже немолодых людей, мужчины и женщины, обнявшись, пели песню — это была старая, почти забытая «Давай закурим», и они пели смело, громко и увлеченно, как в былые времена...

Неожиданно в этой поющей группе мелькнуло знакомое лицо. Лена остановилась. Она увидела Алика.

Несколько раз чьи-то спины заслоняли его, потом он стал виден снова — в распахнутом пальто, без шапки. Он стоял, обнимая какого-то пожилого человека, и пел вместе со всеми: «Теплый ветер веет, развезло дороги, а на Южном фронте оттепель опять...»

В какой-то момент Лене показалось, что он узнал ее, но поющие люди двинулись куда-то, их заслонили другие.

— «Тает снег в Ростове, тает в Таганроге... Эги дни когда-нибудь мы будем вспоминать...»

Лена продолжала медленно идти по улице, все еще слыша песню. В руке она держала яблоко, рассматривала его, улыбалась ему, подбрасывала в руке и снова разглядывала.

Она вошла тихо, открыв дверь ключом. Постояла в коридоре, подбрасывая яблоко и словно раздумывая, идти ли в комнату. Стучала машинка, через приоткрытую дверь видно было, как Володя ударяет по клавишам. Володя работал.

Он поднял голову:

— Лена, ты?

Когда она вошла, он улыбнулся.

— Снимай пальто, я сейчас. Кончаю.

Лена постояла, расстегнула одну пуговицу. Присела на край дивана, у самой двери. Одной рукой развязала, стянула с головы косынку, снова подкинула яблоко, не отрывая взгляда от Володи.

Стучала машинка. Переводя взгляд на лежавший рядом черновик, Володя поднял голову, улыбнулся Лене, как это было принято между ними, прикрыв глаза. Она ответила так же — глазами, улыбкой.

Он снова нагнулся над машинкой и не видел, как ушла улыбка с ее лица. Она сунула руку в карман пальто, вынула ключ от входной двери и положила его рядом.

Она сидела молча, время от времени подбрасывала яблоко, смотрела на него спокойным взглядом, иногда вдруг слегка хмурясь. Он не знал, что в это время она уже прощалась с ним — молча, решительно и без сожаления.

— Ну, ладно. Я пойду,— тихо сказала она и встала.

— Куда ты? — удивился Володя. И тоже встал.

— Мне уже пора,— сказала она.— Не провожай меня, не надо.— Она задержалась в дверях.— На, лови!— Широким жестом бросила ему яблоко.— Дарю!

И закрыла за собой дверь.

Падал снег. Густо, крупными хлопьями. Он вихрился возле фонарей, подхваченный ветром, летел вдоль улиц, обгоняя прохожих. Улицы кипели народом. Люди спешили, они встречались в вестибюлях метро, на площадях, у магазинов. Они были нагружены свертками, тащили в руках туго набитые сумки, ловили такси. Они смеялись, ссорились, опаздывали, волновались. Двери магазинов беспрерывно поглощали и выбрасывали на улицу вместе с клубами пара новые толпы людей. Это был последний вечер в году, вечер тридцать первого декабря, и люди деятельно и суетливо торопились навстречу празднику.

Часы на перекрестках отсчитывали время.

На улицах стало меньше людей. Это произошло сразу и становилось все заметнее — улицы пустели с каждой минутой. Еще где-то спешили, ныряли в метро, бросались с двух сторон наперерез случайному такси. Но это уже последние.

И только в будках телефонов-автоматов еще звонили.

Над опустевшим, притихшим городом плыли телефонные гудки, перекликались голоса.

«Алло, кто это? С наступающим!» —«Оля, Оля, это ты?»—«Уже проводили, сейчас начнем встречать...»— «Мама, это я, Костя. С наступающим вас!»— «Братцы, где же вы, все уже собрались!» — «Алло, можно Лену?» — «Павел Александрович, я из автомата. Желаю вам всего самого лучшего...» — «Можно Лену?»— «Да, я слушаю. Кто это?»—«Это я, Женя». —«Алло, алло, ничего не слышно».— «Пять тридцать семь не отвечает».—«А теперь?»— «Теперь слышно. Здравствуйте, Женя, как я рада, что вы позвонили. Откуда вы, что вы делаете?» —«Я здесь, с друзьями. На Волоколамском. Проходили—увидели объявление: есть свободные столики...»— «Нет, где вы вообще, что вы делаете?»— «Вообще? Я собираюсь с мыслями».— «Что-что?»— «Я собираюсь с мыслями»....

Над городом перекликались голоса. Наступал новый год.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА
Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

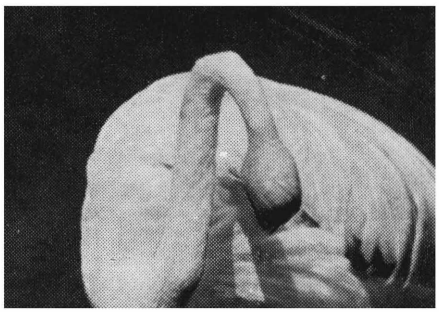
Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 11186. Подписано к печати 19/II 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 9,5 (условных листов 15,48). Тираж 34 820 экз. Заказ 822

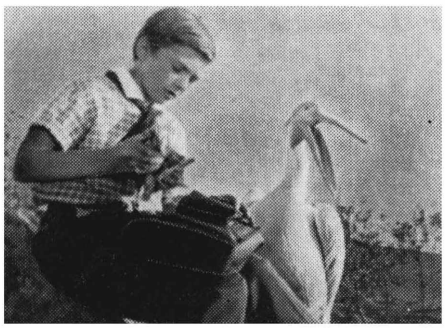
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

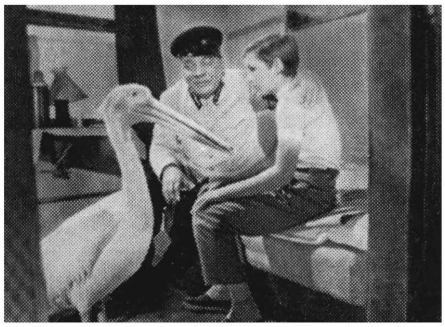
Цена 1 руб.



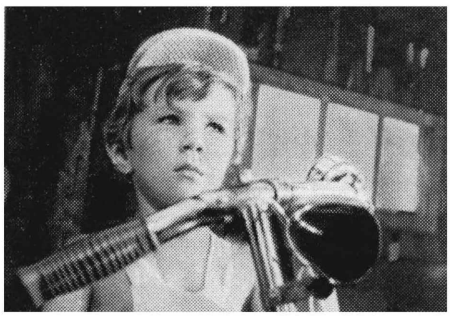
«КТО КАК УМЫВАЕТСЯ»

Эти фильмы сняты в объединении детских фильмов «Моснаучфильма» (см. статью А. Дорохова «Окно в большой мир», стр. 47).

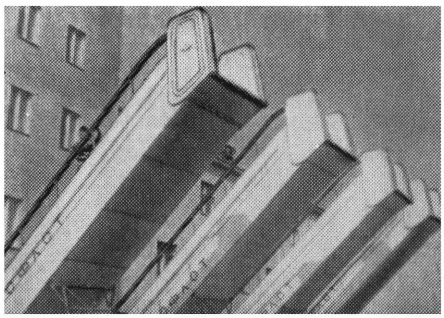


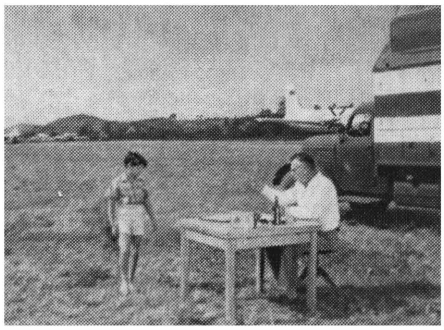


«СЛЕПАЯ ПТИЦА»



«ВСЕ НАЧАЛОСЬ С ВЕЛОСИПЕДА»





«НЕБО НАЧИНАЕТСЯ ЗДЕСЬ»

«СЛАВНЫЙ ЗВЕРЬ»

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО 1966

ИСКУССТВО КИНО 1966

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО 1966

ПОДПИСКА на 1966 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.